BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XXII - NUMERO 7-8 LUGLIO - AGOSTO 1961

Sommario

SAGGI E ARTICOLI

I FESTIVAL DELL'ESTATE

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXII - n. 7-8
luglio-agosto 1961

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circonvallazione Nomentana 372.

I film della Cineteca Nazionale

A conclusione dell'attività culturale svolta in Italia nell'anno 1960-1961, la Cineteca Nazionale registra la distribuzione di n. 104 pellicole ai Circoli italiani, con la effettuazione di n. 388 passaggi.

Le associazioni, i Circoli e gli enti culturali che hanno richiesto film sono 85. Le pellicole più richieste in Italia sono le seguenti:

Film italiani:

« 1860 » (passaggi 22).
« SCIUSCIA' » (passaggi 10).
« PAISA' » (passaggi 27).

Film francesi:

« A NOUS LA LIBERTE' » (passaggi 26).
« IL TEMPIO DELLE TENTAZIONI » (passaggi 21).
« ALBA TRAGICA » (passaggi 16).
« PER LE VIE DI PARIGI » (passaggi 11).
« PRIGIONIERI DEL SOGNO » (passaggi 13).
« LA BELLA BRIGATA » (passaggi 9).

Film tedeschi:

« TRAGEDIA DELLA MINIERA » (passaggi 12).
« IL DR. CALIGARI » (passaggi 10).

Film americani:

« ALLELUJA » (passaggi 19).
« QUEEN KELLY » (passaggi 19).
« LAMPI SUL MESSICO » (passaggi 15).

Film russi:

« LA MADRE » (passaggi 18).

La Cineteca Nazionale ha anche distribuito agli enti culturali italiani il primo e il secondo capitolo dell'« ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO ». Sono stati effettuati n. 4 passaggi per il primo capitolo e n. 3 per il secondo capitolo.

Maggiore diffusione ha avuto l'Antologia del Cinema Italiano all'estero. Sono state fatte proiezioni:

— *del 1º capitolo in edizione italiana* all'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona e alla Società Dante Alighieri di Valencia; al Museo d'Arte Moderna di Rio de Janeiro, a S. Paolo e a Santiago del Cile, nonché al Centro Studi Italiani di Ankara e all'Ambasciata Italiana di Varsavia.

— *dell'edizione francese del 1º capitolo* sono state effettuate proiezioni alla Federazione Francese dei Cine Club di Parigi, all'Istituto Italiano di Cultura per la R.A.U. (Cairo) e all'Archivio Nazionale del Film a Bucarest.

— *l'edizione spagnola del 1º capitolo* è stata presentata a Città del Messico, a Monterrey, Guadalajara e nelle seguenti città spagnole: Madrid, Barcellona, Malaga, Siviglia, Huelva, Cordova, Caceres, Salamanca, Valladolid, Valencia, Pontevedra, Lugo, Aviles, Oviedo, Cijon, Santander, Bilbao, San Sebastian, Lograno, Zaragoza e Sobria.

— *il primo capitolo dell'edizione tedesca* è stato inviato al Kungstgewerbemuseum di Zurigo; all'Osterreichisches Filmarchiv di Vienna, all'Istituto Jura di Soletta e presso la Scuola Politecnica Federale di Zurigo. Inoltre è stato proiettato dall'Istituto Italiano di Cultura a Colonia, dove è stato presentato dal Direttore del Centro, dr. Leonardo Fioravanti e durante le « Giornate del Film Italiano » svoltesi nel maggio presso l'Università di Kiel.

— *l'edizione inglese del 1º capitolo* è stata inviata in Danimarca.

— *l'edizione italiana del 2º capitolo* è stata presentata all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, all'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, al Consolato Generale d'Italia a Saarbruchen, all'Ambasciata

Il prossimo fascicolo di «Bianco e Nero» (n. 9, settembre 1961) sarà interamente dedicato alla XXII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, e conterrà servizi di Ernesto G. Laura *(I film in concorso)*, Guido Cincotti e Tino Ranieri *(La sezione informativa)*, Leonardo Autera *(La retrospettiva cecoslovacca)*, Mario Verdone *(La «Personale» di Sennett)*, Claudio Bertieri *(Taccuino di quattordici giorni)*, Gianpiero Berengo-Gardin *(Il convegno «Cinema e sesso»)*, una completa filmografia della Mostra e numerose fotografie.

Italiana di Lussemburgo e all'ambasciata italiana di Varsavia.

La Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale ha anche inviato alcuni suoi film per manifestazioni effettuate all'estero, dedicate al cinema italiano.

Sono stati presentati nell'anno 1960-61 i seguenti film:

a VARSAVIA:

« Rotaie ».
« Figaro e la sua gran giornata ».
« T'amerò sempre ».
« Cappello a tre punte ».
« Il signor Max ».
« Centomila dollari ».

in DANIMARCA:

« Quattro passi fra le nuvole ».

a LISBONA:

« 1860 ».
« Gli uomini che mascalzoni ».
« La nave bianca ».
« Lo squadrone bianco ».
« Roma città aperta ».
« Sciuscià ».
« Paisà ».

a KIEL:

« Cabiria ».
« Assunta Spina ».
« Rotaie ».
« Gli uomini che mascalzoni ».
« 1860 ».
« Quattro passi fra le nuvole ».
« Ossessione ».
« Sciuscià ».
« La terra trema ».
« Paisà ».

a RIO DE JANEIRO:

« Paisà ».
« Sciuscià ».
« Roma città aperta ».
« Cammino della speranza ».
« Seconda B ».
« Rubacuori ».
« Rotaie ».
« Canzone dell'amore ».
« Nerone ».
« Edera ».
« La terra trema ».
« Gli uomini che mascalzoni ».
« Teresa Venerdì ».
« Squadrone bianco ».
« Gelosia ».
« Corona di ferro ».
« Cabiria ».
« 1860 ».
« Acciaio ».
« Il signor Max ».
« La nave bianca ».

Inoltre sono stati inviati all'estero anche alcuni « shorts » di allievi del Centro, i quali sono stati proiettati a Madrid e durante il recente festival di Cannes:

« La torraccia ».
« Appunti sul colore ».
« Un valzer per Nora ».
« Lezione n. 1 ».

CONCORSO DI MONTECATINI - Da *Il carabiniere* di Ruggero D'Adamo (C.C. Venezia), coppa FEDIC per il miglior montaggio.

Vita del C. S. C.

44 ALLIEVI DI 11 NAZIONI DIPLOMATI DAL C.S.C. NEL 1961. — E' terminato l'Anno Accademico 1960-61 del Centro Sperimentale di Cinematografia. Dopo circa venti giorni di esami, hanno conseguito il diploma 30 allievi italiani (4 registi, 7 attrici e 6 attori, 2 direttori di produzione, 4 operatori, 1 tecnico del suono, 3 scenografi e 3 costumiste) e 14 stranieri (9 registi e 5 operatori). Un'allieva regista e un'allieva attrice straniera sosterranno gli esami nella sessione autunnale.

Al secondo anno di corso sono stati ammessi: 19 allievi italiani (2 registi, 6 attrici e 5 attori, 2 direttori di produzione, 3 operatori, 1 tecnico del suono) mentre 2 registi e un operatore completeranno gli esami a ottobre. Hanno anche ottenuto l'idoneità al II Anno: 8 stranieri (3 registi, 4 attrici, 1 operatore), mentre altri 8 (3 registi, 1 attrice, 2 operatori) completeranno gli esami nella sessione autunnale.

Complessivamente hanno frequentato i corsi delle sette sezioni in cui si articola l'insegnamento al Centro Sperimentale di Cinematografia 85 allievi, di cui 52 italiani e 33 stranieri, rappresentanti 21 Paesi di tutto il mondo.

Nel corso dell'anno, oltre a partecipare a numerose esercitazioni cinematografiche e televisive, gli allievi hanno realizzato 14 film di cortometraggio e 4 di medio metraggio, per un totale di circa quattro ore di proiezione.

Ecco i nomi degli allievi diplomati nelle varie Sezioni:

REGIA: Gaudenzio Battaglia, Liliana Cavani, Marcello Pandolfi, Giuseppe Passalacqua (Italia); Pal Bang-Hansen (Norvegia), Antonio Flurakis (Grecia), Gaal Istvan (Ungheria), Paul Hubert (Germania), Shamsuddin Kalam (Pakistan), Josè Martinez (Usa), Marcello Norelli (Usa), Ababacan Samba (Senegal), Roberto Triana Arenas (Columbia).

RECITAZIONE: Anna Maria Aveta, Alberto Cevenini, Marisa Cucchi, Dario De Grassi, Renato Giomini Cherubini, Daniela Igliozzi, Antonio Menna, Franco Morici, Gloria Parri, Ireneo Petruzzi, Rosanna Santoro, Rosaria Maria Torcia, Fiorella Viglietti (Italia).

RIPRESA CINEMATOGRAFICA: Guido Cosulich, Cesare Fontana, Mario Masini, Antonio Piazza (Italia); Alì Hassan El Gazuli (Rau), Alì Mohamed El Sayed (Rau), Ho-Sop Dzang (Corea), Antonio Kurtikakis (Grecia), Anton Van Munster (Olanda).

DIREZIONE DI PRODUZIONE: Titano Cervone, Aldo Ulisse Passalacqua (Italia).

REGISTRAZIONE DEL SUONO: Domenico Curia (Italia).

SCENOGRAFIA: Franco Bronzi, Aldo Capuano, Marcello De Filippo (Italia).

COSTUME: Grazia Guarini, Angiolina Menichelli, Rosalba Menichelli (Italia).

CONVERSAZIONE DI DE LAURENTIIS — Dino De Laurentiis, accogliendo l'invito rivoltogli dal Presidente del C.S.C. dott. Floris Luigi Ammannati, ha tenuto agli allievi del Centro una lezione a chiusura dell'Anno Accademico 1960-61.

Dopo brevi parole di saluto del Direttore, dott. Leonardo Fioravanti, Dino De Laurentiis ha tratteggiato per grandi linee la figura del produttore a cui, secondo l'oratore, « va almeno per la metà il merito della realizzazione di una valida opera artistica cinematografica, ma va per intero la responsabilità dell'insuccesso di un film ».

Ha poi parlato dei problemi dell'industria cinematografica, con molti riferimenti alla sua personale esperienza. Ha fatto seguito un dibattito cogli allievi, i quali hanno seguito la conferenza di De Laurentiis con attenzione, applaudendolo cordialmente.

Il testo integrale della esposizione di Dino De Laurentiis e del colloquio con gli allievi é stato pubblicato in questo fascicolo.

VISITA DI DELEGATI AMERICANI — La mattina del 27 luglio, hanno visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia i signori Donald Baruch e Eduard Nell, delegati ufficiali del Governo degli Stati Uniti alle Mostre veneziane dei documentari e dei film per ragazzi. I signori Baruch e Nell sono rispettivamente capi degli uffici di produzione cinematografica dei Dipartimenti di Stato per la Difesa e la Marina. Gli illustri visitatori hanno espresso al Direttore, Dott. Leonardo Fioravanti, il loro compiacimento per la completezza degli impianti e l'alto grado di funzionalità dell'Istituto.

A SAN SEBASTIANO LE GIORNATE INTERNAZIONALI DELLE SCUOLE DI CINEMA — Si sono svolte a San Sebastiano, dal 5 all'8 luglio, le « II Jornadas internacionales de Escuelas de Cinematografia » promosse dall'Istituto de investigaciones y experiencias cinematograficas di Madrid con la collaborazione del Festival del cinema. Argomento dell'incontro era quest'anno « Il passaggio dalla scuola alla professione ». Erano rappresentati gli istituti di Madrid, Parigi, Roma, Lodz, Praga, Città del Messico, Londra (London School of Film Technique »), Belgrado nonché, con un osservatore, la Università internazionale di studi sociali di Roma. La delegazione del Centro Sperimentale di Cinematografia era presieduto dal dott. Guido Cincotti, capo della Segreteria didattica, e composta da Liliana Cavani e Enzo Battaglia, diplomati in Regia, Antonio Menna, diplomato in Recitazione, e Mary Cruz Rodriguez Val, allieva attrice del I anno.

A conclusione delle quattro giornate — durante le quali ciascun capo delegazione ha illustrato la situazione del proprio paese in rapporto al problema in argomento, si sono avute animate discussioni e scambi d'idee soprattutto tra i rappresentanti degli allievi, direttamente interessati alla questione — è stata approvata una risoluzione nella quale si è sancito fra l'altro: di rendere più frequenti e stretti, su un piano di continuità, i contatti tra le scuole, per rendere più profittevoli i reciproci scambi di esperienze e di idee; di promuovere, sull'esempio dell'Italia, una regolamentazione legislativa dell'immissione nella vita professionale dei diplomati delle scuole cinematografiche; di invitare il Centro di collegamento tra le scuole di cinema e televisione — organismo unitario e perennemente di contatto fra i dirigenti delle scuole — a promuovere la costituzione di un'as-

CONCORSO DI MONTECATINI - (*In alto*) Da *Nicolino* di Giovannoni-Griva-Parmigiani (C.C. La Spezia), coppa del C.S.C. - (*In basso*) Da *Solitudine* di Albano Viero e Sergio Tomasoni (C.C. Padova), coppa FEDIC per la migliore interpretazione a Maria Paola Ancona (nella foto). Vedere in questo fascicolo articolo a pag. 175.

sociazione internazionale degli allievi diplomati, che sia idoneo a sostenere gli interessi professionali e morali dei suoi aderenti.

Nel corso delle Giornate ciascuna scuola ha presentato saggi realizzati dai propri allievi. Il Centro Sperimentale ha proiettato i saggi di diploma degli allievi registi Liliana Cavani e Enzo Battaglia (italiani), Istvan Gaal e Nili Arutay (stranieri) e saggi di primo anno di Sergio Tau e Silvano Agosti (italiani).

Notizie varie

IL FESTIVAL DEL FILM INDUSTRIALE — La Giuria del 2° Festival Internazionale del Film Industriale, svoltosi a Torino, presieduta dall'ing. Loria e composta dai presidenti delle giurie di selezione, Cantillon, Carr, Hergetn Riesemberg, Rossellini, Vallee, ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO DEL CIFE PER LA MIGLIOR SELEZIONE NAZIONALE: Francia.

PREMIO DELLA CONFINDUSTRIA PER IL FILM CHE MEGLIO VALORIZZA IL CONTRIBUTO DELL'INDUSTRIA PRIVATA AL PROGRESSO ECONOMICO E SOCIALE: *Un metro è lungo cinque* di Ermanno Olmi (Italia).

PREMI DI SEZIONE: Informazione generale sull'industria: *Maitres sondeurs* (Canada); tecnica industriale e produttività: *Caravelle* di Pierre Jalland (Francia); tecnica di mercato e delle vendite: *Faces and Fortunes* di Morton Goldsholl (U.S.A.); ricerca scientifica al servizio dell'industria: *Better Medicines for a Better World* (U.S.A.); educazione e formazione professionale: *How a Motor Car Works-Pt. III: A Question of Springing* di John Armstrong (Gran Bretagna); assistenza sociale: *Bergmann am hebel* (Germania occ.); antinfortunistica ed igiene del lavoro: *Hazard* di Tom Stubard (Gran Bretagna).

PREMIO SPECIALE « ITALIA '61 »: *Italia '61*, in Circarama (U.S.A.).

IL VII CORSO NAZIONALE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA — Dal 23 al 29 luglio ha avuto luogo al Passo della Mendola, presso il Centro di cultura « Maria Immacolata », il VII Corso nazionale di cultura cinematografica, promosso dal Centro Studi Cinematografici in collaborazione con l'Università Cattolica di Milano e con il Centro Cattolico Cinematografico. Le lezioni erano articolate sui temi: « Cristianesimo e Arte » (docente prof. mons. Mariano Campo, incaricato di storia della filosofia all'Università di Trieste), « Struttura del film » (docente Stefano Sguinzi, segretario generale del Centro Studi), « Problemi di lettura e critica del film » (docente prof. Mario Apollonio, ordinario di letteratura italiana all'Università Cattolica di Milano), « Storia delle teorie sul film » (docente Ernesto G. Laura, redattore di « Bianco e Nero »). Sono inoltre stati proiettati e discussi i film *Pociag* (Il treno della notte) di Jerzy Kawalerowicz (Polonia), *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini (Italia) e *Jazz on a Summer's Day* (Jazz in un giorno d'estate) di Bert Stern (U.S.A.).

Analogo corso è stato tenuto all'inizio di agosto ad Assisi.

Il cinema tedesco tra due guerre

di ROBERTO PAOLELLA

Le due più importanti opere di recente pubblicate sull'argomento sono, senza dubbio, « Lo schermo demoniaco » di Lotte Eisner (1) e « Cinema tedesco » di Siegfried Kracauer (2).

Lo studio della Eisner — dicevo nella mia *Storia del cinema muto* — è assai suggestivo per la profondità della intuizione che l'autrice vi dispiega a proposito dei valori plastici e luministici del film espressionista. Quello del Kracauer si propone, invece, un ben diverso fine in quanto egli cerca di seguire il preteso itinerario che dalla follia di Caligari avrebbe condotto a quella di Hitler. Infatti l'autore, dopo aver dedicato poche pagine all'epoca primitiva, tratta il film espressionista come eminentemente rappresentativo dello stato di animo del popolo tedesco dilaniato all'indomani della disfatta dalla più tragica alternativa della tirannia o del caos. Conseguentemente, Kracauer ricostruisce il periodo pre-hitleriano come una decisa anticipazione di quello nazionalsocialista. E' qui che si inseriscono le nostre prime riserve, che, naturalmente, prescindono dai valori positivi dell'opera. Esse riguardano alcune impostazioni di carattere generale. In buona sostanza, riprendendo le osservazioni che il De Caprariis formula a proposito del libro di Denis Mack Smith *Storia d'Italia* (*dal* 1861 *al* 1958), vien fatto di chiederci se sia buon metodo quello di « chi muove idealmente da ciò che si assume come l'epilogo di un processo storico, per mostrare che tutto il processo portava appunto a quell'epilogo. In altri termini, è lecito accingersi a raccontare un cinquantennio di storia avendo in mente sempre e

(1) Lotte H. Eisner: *L'écran démoniaque,* Paris, ed. André Bonne, 1952 (ed. it.: *Lo schermo demoniaco,* a cura di Mario Verdone, trad. di G. Drudi e M. Verdone, Roma, ed. di Bianco e Nero, 1955; l'ed. it. è accresciuta dall'A. rispetto all'ed. originale).

(2) Siegfried Kracauer: *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film,* New York, 1946 (ed. it.: *Cinema tedesco,* trad. di Giuliana Baracco e Carlo Doglio, Milano, ed. Arnoldo Mondadori, 1954).

soltanto che alla fine di quel cinquantennio vi sarà un certo avvenimento e procurando pertanto di spiegare sempre e soltanto il come e il perché quel tale avvenimento si sia potuto produrre? L'incognita di un simile procedimento sarà », conclude De Caprariis « la tentazione di guardare solo ad una serie di fatti: quelli appunto che giovano alla tesi che si vuol dimostrare e di trascurare tutti gli altri ». Identico a noi sembra l'atteggiamento di Kracauer in confronto del cinema germanico esaminato quasi esclusivamente in funzione dell'avvento hitleriano. Questo non esclude — ripetiamo — che l'opera dello scrittore tedesco rappresenti una svolta nella metodologia storica adempiendo ad una funzione che va oltre l'informazione e la rassegna critica dei film. Forse noi non ci proponiamo di giungere a diverso risultato; ma cercheremo di arrivarci attraverso un'analisi meno perentoria. In altri termini, noi ci accingiamo a considerare *alcuni* film del periodo in esame come i frammenti di un mosaico, il quale una volta ricostruito dovrebbe riflettere il volto della Germania durante un periodo della sua storia.

« Metropolis » e l'ideologia hitleriana

Terminato il primo conflitto mondiale con la sconfitta degli imperi centrali e l'abdicazione di Guglielmo secondo, viene costituita in Germania la repubblica di Weimar destinata, secondo l'ideologia cara a Wilson, a rinnovare la nazione tedesca che non aveva voluto la guerra: come se il suo popolo, destituito sin dall'epoca di Lutero di ogni diritto di sovranità, potesse ritenersi capace di assumere da un giorno all'altro le responsabilità del suo avvenire. Infatti se è vero che Hitler arriva nel 1933 al potere per volontà delle classi dirigenti che vedono in lui la roccaforte contro il comunismo, non è men vero — osserva Jacques Droz — che egli promette alle masse di liberarle dalla schiavitù fondando esclusivamente nella loro impreparazione che le abbandona a quelle ideologie confuse e a quei sogni eccitanti di cui *Metropolis* — film muto di Fritz Lang — aveva rappresentato oltre dieci anni prima il modello impressionante. Egli elabora così un programma che è insieme antisocialista e anti-capitalista dietro il quale è facile riconoscere alcune ideologie che si ritrovano pure a base dei film di Lang; e cioè l'organizzazione, lo spartanismo, il razzismo, la passione di costruire e la gioia di distruggere, il vecchio titanismo romantico inteso a salvare le masse e le « élites » e il piacere di marciare in branchi serrati sotto un capo che parla di libertà.

Benvero, Goebbels, appena nominato ministro della propaganda (1933), afferma che il film tedesco deve essere il veicolo dell'idea nazional-socialista augurandosi che presto il regime possa avere la sua *Corazzata Potemkin.* Certamente, negli ultimi anni del muto, la Germania era divenuta la più fruttifera zona di requisizione dei talenti europei, epperò i suoi migliori registi, allettati da vantaggi finanziari, avevano finito per emigrare prima o poi ad Hollywood: ma ora il regime rendeva forzoso l'esodo, eliminando dai quadri di produzione tutti gli elementi non ariani. Nel 1937 lo stesso Alfred Hugenberg, che era stato uno dei fondatori dell'U.F.A., la massima organizzazione produttiva germanica, viene allontanato e la presidenza assunta dal regista Carl Froelich. Il risultato fu che, se nel 1930 si poteva ancora vedere in un cinema di Berlino un film come *Pelle di castoro,* satira della Germania militarista e burocratica, e sentire i berlinesi ridere a gola spiegata alla vista del casco a punta e del passo dell'oca o anche della sola apparizione tronfia e pettoruta di Guglielmo II, questo non è più possibile dopo l'avvento di Hitler. Parimenti doveva considerarsi fallito al momento del « putsch », il tentativo dello scrittore Heinrich Mann per indirizzare il pubblico verso un cinema migliore che non ignorasse le preoccupazioni di ordine sociale.

La morale dell'irresponsabilità

E' stato detto che nella ricchezza complessa dello spirito germanico il nazionalsocialismo abbia esaltato soprattutto le tendenze irrazionali, facendo propria la teorica prenazista di Keyserling il quale aveva paragonato una volta l'anima tedesca al bianco d'uovo, intendendo con tale immagine esprimere una eccezionale fecondità, la vita sorda dei germi e un plasma in perpetua gestazione. Benvero, proprio agli inizi del sonoro il cinema germanico presenta un film che sembra la convincente illustrazione di una siffatta morale dell'irresponsabilità.

Si tratta di *Der blaue Engel* (L'angelo azzurro, 1929) di Josef von Sternberg; e cioè della storia di un maturo professore di liceo malamente incappato tra le grinfie di una femmina del cafè concerto capace di ridurlo all'estremo abominio. Il ruolo del professor Unrath era tenuto da Emil Jannings il quale riusciva a creare, in seno all'artificio più abile, una specie di falsa naturalezza, di spiccato ef-

fetto realistico, intesa ad esprimere uno dei temi prediletti dell'arte tedesca in genere e del cinema espressionista in ispecie: quello della degradazione della carne in cui si riflette il tipico complesso luterano del peccato originale, della colpa, della punizione e del paradiso perduto. Ma non è questo ciò che conta. Ciò che veramente conta è la presenza di Marlene Dietrich che vi incarna, non tanto un personaggio ben definito, quanto il simbolo greve dell'eterno femminino nel senso deteriore della « Foemina mors animae » cui accennano le scritture. Ella è davvero il grande *Angelo azzurro* la vana e smisurata « chimera », l'essere istintivo senza spiegazione né senso, al di là della sua sensuale presenza. Alla fine, il canto secco e stridulo del gallo risveglia anche gli spettatori dallo strato di ebetudine perversa che è il clima proprio del film, sebbene l'appello della coscienza echeggi ormai invano sui relitti di una vicenda della più semplice abiezione umana e sulla conclusione di una esistenza divenuta fiacca e spugnosa, appunto perché dominata dalla spontaneità incosciente e dall'espressione incontrollata dei sensi.

Al polo opposto di *Der blaue Engel* si colloca invece un'opera in cui l'istinto, inteso come « panico pauroso ed amoroso », trova il suo canto non degenere al cuore del glorioso cinema tedesco: *Maedchen in Uniform* (Ragazze in uniforme, 1931), film diretto da Leontine Sagan in collaborazione con Carl Froelich e che si svolge per intero tra le aule, i corridoi, i dormitori di un collegio femminile.

Il soggetto può apparire, nel racconto, leggermente scabroso perché si tratta dei turbamenti prodotti al cuore e nei sensi delle giovani allieve da una istitutrice troppo graziosa. Ma la Sagan tratta il tema con mani di fata in modo che l'opera mirabile, lungi da essere « la rappresentazione della sessualità deviata di un gruppo di giovani donne », come ebbe a definirla più tardi la critica nazista, rende con perfetto equilibrio gli squilibri della giovinezza; al momento in cui, si dice, i sentimenti cercano le loro parole, i desideri il loro volto, le incertezze la loro sicurtà; e il cuore non desidera se non di attaccarsi, ignaro dei tranelli che gli possono essere tesi. Che, se Manuela appare colpevole agli occhi della direttrice von Bernburg, ella non lo è più di Emma Bovary, quando, ancora educanda nel convento di S. Gervasio, provava insospettate dolcezze dedicando al cuore di Gesù le prime emozioni del suo. Infatti, allorché la ragazza apprende che la direttrice intende allontanarla per cattiva condotta, pensa addirittura di suicidarsi gettandosi dalle scale del convitto. Ma

le sue amiche le impediscono il folle gesto e il film si chiude sul coro delle voci che gridano « Manuela Manuela » nella tromba della scala deserta.

Attraverso il finale, l'opera accede così al suo vero e profondo significato; nel senso che la giovinezza è un vicolo cieco ove non solo lo spirito soffia per ogni dove, e cioè proprio quella età così critica descritta dal nostro Manzoni « nella quale par che entri nell'animo quasi una potenza misteriosa che solleva adorna rinvigorisce tutte le inclinazioni, tutte le idee e qualche volta le trasforma e le rivolge ad un corso impreveduto »; epperò il suo vero male è quello di non saper impiegare i suoi doni e di voler cercare sempre il posto fresco sul guanciale. Il ruolo di Manuela era tenuto da Hertha Thiele che rendeva con mirabile spontaneità le inquietudini gli orgasmi e la fondamentale innocenza del suo personaggio; mentre quello malioso ed ermetico della giovane insegnante era incarnato da Dorothea Wieck.

Il tema della giovinezza trionfante « che fermenta anche nelle vene di Dio » è frequente in molti film che precedono la selvaggia frustatura hitleriana: essi rappresentano in certo senso il canto del cigno del grande cinema tedesco che noi avevamo imparato a conoscere e a prediligere attraverso le opere del periodo espressionista. Ricordiamo ancora: *Achte Maedels in Boot* (Otto ragazze in barca, 1932), con protagonista Karin Hardt, *Abel mit der Mundarmonika* (1933) con la stessa interprete principale. La regia di entrambi i film è di Erich Waschneck.

Asocialità e spirito gregario

L'opera di Fritz Lang rimane sempre importante per chi voglia approfondire le relazioni tra il popolo tedesco e il suo cinema. E se *Metropolis* costituisce l'anticipazione di una società gregaria costruita su quello che sarà poi il modello hitleriano, il film *Eine Stadt sucht einen Mörder* (M - Il mostro di Dusseldorf, 1933) rappresenta efficacemente il conflitto dell'individuo contro quella stessa società. Come punto di partenza il soggetto si inspira alle sadiche gesta di un assassino, seviziatore di innocenti creature di cui si occuparono largamente le cronache giudiziarie. Benvero, quello che immediatamente colpisce in questa opera trattata da Lang con una rara coerenza di stile è l'apporto di fatti apparentemente insignificanti alla

costruzione del delitto: la palla di gomma della bambina che va a finire nelle mani del criminale e che poi gli serve per adescare una delle sue vittime; la bimba che si china a raccogliere il coltello caduto dalle mani del mostro e glielo porge con un timido sorriso. — Un siffatto determinismo meramente meccanico delle cause e degli effetti è certo esplorato da Lang, in più occasioni, con originale acutezza. — Ma poi ci avvediamo che l'opera ha una sua chiave segreta e che essa è animata da un profondo spirito anarchico; di rivolta cioè dello individuo contro quella società non meno egoista dei singoli che la compongono ove poliziotti ladri e mendicanti sono sempre disposti a fare causa comune quando si tratta di difendere i sacrosanti principi che assicurano il tornaconto ed il quieto vivere di ciascuno e di tutti.

Così in una scena rimasta celebre noi vediamo i criminali e i pezzenti costituire una vivente muraglia umana contro la miserabile creatura che denuncia disperatamente la forza trascinante dei suoi istinti depravati. *M* è dunque un individuo asociale ed asociale in senso tedesco: nel senso cioè dell'individuo in lotta contro la formazione di una società gregaria retta da convenzioni e imposizioni esteriori che nulla hanno a che vedere con la coscienza individuale.

Peter Lorre sostiene efficacemente il ruolo dell'assassino, un essere grassoccio mellifluo e untuoso che si nasconde tra le frasche come un timido uccellino; ma che rivela in pieno la sua sadica natura, quando alle implorazioni e alle grida spaurite delle misere creature oppone solo una risata di cui l'ampiezza e il tono variano a secondo che egli appaia più divertito che colpito dall'atteggiamento delle sue vittime: nel complesso, un'altra esistenza fiacca e spugnosa dominata, come quella del professore Unrath, dalla potenza incontrollata dell'istinto; e su cui il demone getta, come nel carme di Baudelaire, tutto l'apparecchio sanguinante della distruzione.

Invece col seguente *Das Testament des Dr. Mabuse* (Il testamento del dottor Mabuse, 1933), Lang intende dare più che altro un seguito al suo film muto *Doctor Mabuse der Spiller* (Il dottor Mabuse, 1922) confermando ancora una volta la costante vocazione del cinema tedesco per il disumano realizzato attraverso il diabolico. Lo stile è ancora quello della scuola espressionista; specie nella sequenza in cui il poliziotto impazzito appare isolato da pareti di cristallo e come immerso nelle irreali luci di un acquario. La scena della follia « in vitro » sembra una anticipazione simbolica di Buchen-

wald di Ravensbrück e di Auschwitz. In effetti quando il film fu presentato nel 1943, in America, Lang si fece sostenere di aver voluto criticare i sistemi terroristici di Hitler ponendone le teorie in bocca ai criminali di cui pullula la vicenda. Noi siamo però, su tale punto, di accordo con Kracauer che ha molte riserve circa l'autenticità di una interpretazione retrospettiva del film, da parte dello stesso Lang.

L'adesione al caos e la volontà di potenza

I film di montagna continuano inspirandosi a tutti quei motivi magici e demoniaci sempre cari all'arte germanica e che il genio mediterraneo di Goethe aveva in tanto orrore, dopo averli plasticamente effigiati nella Notte di Valpurga del secondo Faust. « Guarda come gli alberi sfilano rapidamente uno dopo l'altro e come le frane s'inchinano e come russano i lunghi nasi delle rocce come essi soffiano... Tutto par che si muova in giro, rocce e alberi che fanno versacci, fuochi fatui che si moltiplicano e si gonfiano ». Arnold Fanck, specializzato in siffatto genere di produzioni sin dall'epoca del muto, riprende gli stessi motivi in *Sturme über dem Montblanc* (Tempesta sul monte Bianco, 1930), ritraendo i paurosi abissi e le forze ululanti della natura mentre si odono frammenti di Bach provenienti da una radio abbandonata. Qui vediamo ancora refluire l'attrazione sublime ed inesplicabile che esercita sull'anima tedesca l'abisso e quell'adesione al caos informe, quel gusto della catastrofe, tipico del film espressionista, e che mal si conciliano con lo spartanismo e la volontà di potenza. Sono forse gli aspetti segreti del suo possente paganesimo irto di lotte ancestrali di misteriose violenze, ove permangono lo spavento e la seduzione della natura terrestre. Leni Riefenstahl collabora a questa produzione. Ella è pure regista e interprete del film *Das blaue Licht,* diretto in collaborazione con Béla Bálasz, e tutto inspirato al genio notturno del romanticismo tedesco. In effetti, la misteriosa luce azzurra emana dal « Monte dei cristalli » che la protagonista raggiunge dopo essersi arrampicata di notte sulla roccia scintillante ai raggi della luna. Qui siamo a mezza strada tra la lirica di Heine e la prediletta tematica wagneriana.

Nei film interpretati da Luis Trenker prevale invece l'aspetto eroico del tema, con la retorica che gli è propria. Nel 1931, egli realizza *Berge in Flammen* (Montagne in fiamme) tratto da un suo ro-

manzo e diretto in collaborazione con Karl Hartl. La trama si svolge al tempo della prima guerra mondiale. L'anno appresso egli presenta *Der Rebell* (Il grande agguato) che racconta un episodio della resistenza dei tirolesi contro le truppe di Napoleone. Certamente in entrambi le produzioni è palese un'esaltazione dell'azione e attraverso il suo compiersi della volontà di potenza. Ma il voler scorgere in esse i segni premonitori del verbo nazionalsocialista ci sembra un punto di vista di Kracauer abbastanza discutibile e che ci offre ancora l'occasione di rinnovare le nostre riserve. Torniamo a ripeterlo: secondo noi è profondamente arbitrario il fatto di voler ridimensionare tutta la storia della nazione tedesca in funzione dell'aberrazione nazista.

I film storici

I film storici tedeschi non sono sempre delle carnevalate in costume. In essi risulta talora evidente un certo approfondimento dei personaggi sia pure senza discostarsi dai soliti clichès. Ricordiamo tra gli altri *Der alte und der junge König* (I due re, 1935) diretto da Hans Steinhoff con protagonista Emil Jannings ove è presentato il conflitto tra Federico I (il re sergente) e il suo figlio Federico II (il Grande); tra il re sergente, il quale voleva che la sua sovranità fosse come una rocca di bronzo (« Wie ein rocher von bronce ») e suo figlio attratto dalle arti e dalle lettere, nei primi anni della sua tormentata adolescenza, e poco ligio alla disciplina militare al punto di ritenere l'uniforme come il suo sudario; *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (Alle soglie dell'impero, 1931), di Gustav Ucicky, che vi disegna a tratti robusti la figura di Federico II, il re mecenate, capace di alternare i doveri dello Stato al diletto della musica sonando egli stesso il flauto nei concerti che si svolgevano alla residenza estiva di Sans-Souci nelle vicinanze di Potsdam. Ucicky però non dimentica che proprio durante uno di questi concerti, cui assistevano gli ambasciatori di Austria, Francia e Russia, il sovrano diramava l'ordine di mobilitazione che doveva aprire la guerra dei 30 anni. Naturalmente, il regista mette da parte la spartizione della Polonia, pure voluta dal grande Federico, quando si era fatto a dichiarare che la Prussia protestante, la Russia ortodossa e l'Austria cattolica stavano per incontrarsi sullo stesso corpo « eucaristico » della misera Polonia! Benvero entrambi i film possono definirsi inspirati alla mitologia hitleriana in tutti i

suoi elementi fondamentali: la predestinazione al governo del mondo, il cosmopolitismo letterario in funzione del pangermanesimo, la concezione dei limiti dello stesso tedesco segnati solamente dai raggi della sua potenza. Su tale piano possiamo ancora notare un altro film di Ucicky, *Das Mädchen Johanna* (1935) su trama dello stesso Goebbels secondo cui il re di Francia non sarebbe stato un pusillamine ma un macchiavellico principe che si serve di Giovanna d'Arco per avallare i suoi piani totalitari. Ma, quando si avvede che la pulzella sta per *deviare,* la consegna agli inglesi ai fini di conservarla nella sua integrale purezza al rispetto della posterità. Insomma un episodio di mistica nazista se non un capitolo aggiunto a « Mein Kampf » di Adolf Hitler o al « Mito del XX secolo » di Alfred Rosenberg.

Il neo-paganesimo e la nazione messia

Nel 1933, anno del « putsch » il cinema tedesco diviene sempre più uno strumento di propaganda. Abbiamo proprio in questo periodo due film sintomatici: *Hitlerjunge Quex* diretto da Hans Steinhoff, ove è questione di un proletario comunista che si salva dall'ideologia fino allora professata cambiandola a tempo con quella nazional-socialista; e *Horst Wessel,* Uno dei tanti, diretto da Franz Wenzler, in cui è raccontata la vita romanzata del giovane autore boemo dell'inno nazi. Vi si vedevano degli ebrei massacrare dei bravi tedeschi, Wessel difendere questi ultimi e i francesi sopprimerlo d'accordo con i comunisti e i clienti della sinagoga. Vi figuravano come comparse delle autentiche camice brune e degli autentici ebrei prelevati dalle prigioni. Ma pare che il film venisse tolto più tardi dalla circolazione a cura dello stesso Hitler perché gli ebrei erano abbastanza potenti ad Amsterdam, Parigi, New York e non ancora maturi per i campi di concentramento.

Il colmo dell'esaltazione è rappresentato dal grande film sulle Olimpiadi (1936-38) realizzato da Leni Riefenstahl.

Già nel documentario da costei diretto, *Der Triumph des Willens* (1935) e dedicato al congresso del partito nazional-socialista tenuto a Norimberga (1934), le giornate del regime avevano trovato lo stile « eroico » degno di questi eventi: una perpetua marcia del « Tannhäuser ».

Olympia (Olympia), il film sulle Olimpiadi (dell'anno 1936) che

ebbero luogo a Berlino, comporta una introduzione di netta marca teutonica in cui una staffetta gigante, partendo dal suolo ellenico, attraversa mezza Europa per portare in Germania il fuoco sacro che dovrà ardere nello stadio di Berlino. E' un po' il cammino inverso a quello che compiranno alcuni anni dopo le armate del Reich dalla Prussia all'Olimpo, tanto per restituire la visita. Colpi di cannone e voli di colombe prestano all'insieme una nota di ingenuo sadismo, dolce e micidiale, prettamente tedesco. Apre l'azione un panorama di templi greci evocati con un contrasto così marcato di forme staglianti e di tenebre oleose da far pensare a qualche orrida fusione del sabba classico con quello romantico. Appaiono le immagini dei semidei dell'antica Grecia anche essi trasudanti — come pure si disse — lucido oleografico e possanza nibelungica. Poi l'obiettivo compie un'evoluzione intorno all'Acropoli, mentre fanciulle ignude danzano sotto cieli nuvolosi e gli atleti evolvono confrontando con manifesta compiacenza i loro corpi con quelli degli eroi ellenici. A parte questa « deviazione », il vero trionfo dell'accademia e del gusto paganeggiante tedesco dei primi anni dell'ottocento. Intanto la staffetta giunge a Berlino ove hanno inizio i giuochi a cui proposito la regista dà prova di una padronanza del mezzo tecnico veramente eccezionale.

Alla fine la fiamma olimpionica che ha brillato per 16 giorni si spegne dopo aver illuminato i vessilli delle 52 nazioni, che avevano cavallerescamente lottato nell'area di Berlino; alcune delle quali dovevano ritrovarsi 3 anni dopo sui campi di battaglia per una tenzone un po' meno cavalleresca.

Intanto, attraverso l'invocazione e l'adorazione dei semidei, l'hitlerismo diviene il banditore del « nuovo paganesimo » destinato a contrapporre la fede germanica alla pietà cristiana.

In altri termini i miti classici sono solo un pretesto per proclamare il rinnovamento religioso del popolo attraverso le reminiscenze ancestrali e il fondo ereditario della razza tedesca definita di origine divina. Del resto lo stesso maresciallo Ludendorff all'indomani del primo conflitto mondiale si era proclamato il capo di una chiesa e il fondatore di una religione, di cui la moglie era la profetessa, combattendo il cristianesimo in nome di una contemplazione tedesca di Dio. Allora la Germania diviene la *nazione-Messia* che adora la santa parola del Führer. « La nostra qualità di tedeschi » scrive Rosenberg « ingenera una credenza religiosa che deve bastare al po-

polo tedesco. Sangue e terra è la più vigorosa formula della pietà nordica. Sangue vuol dire popolo e razza, terra, natura e suolo natale » (3).

La vecchia storia della Germania culturale e di quella militare che sarebbero del tutto estranee l'una all'altra è dunque una vecchia storia, dice Eisenstein. Comunque molti documentari tedeschi presentati a Venezia riflettono ancora una volta gli aspetti della Germania romantica, poetica e musicale tanto cara al pubblico delle sale dei concerti.

Noi ricordiamo tra gli altri *Zattere* e *Il portalettere di campagna* ove ancora erano celebrati la dolcezza e l'innocenza della vecchia patria tedesca, il lavoro dei suoi umili artigiani sullo sfondo delle riviere e degli abeti secolari. Eravamo nell'estate del 1938, un anno prima dell'aggressione nazista che doveva schiudere all'umanità i campi di Buchenwald e di Auschwitz.

I discorsi di Hitler divenivano sempre più spietati e dietro di lui pareva proprio di percepire il rumore delle catene infernali tra le fiamme solforose. Pure, vedendo trascorrere sullo schermo le immagini pacifiche della Germania laboriosa e romantica, veniva fatto di pensare ad Heine e a Schumann; allo Heine dei « Reisebilder » della famosa ballata in cui il poeta appoggiato ad un tiglio vede gli uomini, i bovi, le praterie e i boschi della sua patria, le servette che stendono la biancheria o che corrono sull'erba e la ruota del molino che getta polvere di diamanti; allo Schumann arguto e scintillante dell' « Allegro lavoratore » e a quello inebriato di melanconia dei suoi *lieder* più famosi.

Il messaggio di Pabst

Di fronte al dilagare dell'ideologia nazista rimane da considerare l'atteggiamento di G. W. Pabst. La verità è che egli, in due suoi film girati prima dell'avvento hitleriano, da prova di una larga comprensione umana decisamente in contrasto con l'ideologia nazista già in formazione. Questi film sono *West-Front* 1918 e *Kameradschaft* girati, rispettivamente, nel 1930 e nel 1931. *West-Front* 1918 è un film che appare concepito con una sorta di terrore oscuro di fronte all'avvilimento della condizione umana in mezzo agli or-

(3) Cfr. in proposito: Georges Dumézil: *Mythes et Dieux des Germains.*

rori della guerra. Le sue immagini immerse in un profondo chiaroscuro, che sembra scolpire le figure emergenti dalla terra sventrata rappresentano le vestigia di una realtà largamente vissuta su cui passa un soffio di solidarietà nella sofferenza e nella morte; come quando vediamo sul ciglio della trincea la figura del soldato che barcolla tenendosi il ventre con tutt'e due le mani, quasi per offrirlo in olocausto e poi udiamo il suo rantolo che sembra venir fuori da tutto lo essere sacrificato. Lo stesso è a dire di *Kameradschaft* (La tragedia della miniera, 1933), ove il regista espone con tono altamente patetico una vicenda realmente accaduta a Courrières quando un gruppo di minatori tedeschi era accorso a salvare quelli francesi sepolti in fondo ai pozzi a seguito di uno scoppio di grisou. La tragica vicenda era esposta da Pabst con una emozione quasi sempre aliena da facili effetti e che dava l'impressione di una nobile partecipazione al significato morale di un episodio che onora davvero il genere umano. Anzi per un momento l'atmosfera del film si collega involontariamente sul piano della polemica più spontanea a quella di *West-Front;* ed è quando uno dei minatori tedeschi si avvicina col volto coperto dalla maschera a gas al camerata francese giacente in fondo a un pozzo e allora costui ha un gesto di folle terrore perché pensa di trovarsi ancora in guerra e che sia in corso un attacco tedesco. Si tratta di una vera poetica illuminazione al centro di un film così scrupolosamente costruito. Di esso vennero curate due edizioni una tedesca e l'altra francese. Ma Pabst per ribadire il semplice messaggio dell'opera volle che in entrambe i minatori tedeschi parlassero tedesco e i francesi il francese.

Siamo dunque lontani dai crudeli miti del nazismo; dalla « pietà nordica » di Alfred Rosenberg disumana e sanguinaria. Di qui nasce la speranza che la Germania sbarazzata dal fanatismo hitleriano sia ritornata in seno alla comunità europea per mettere a sua disposizione la riserva delle sue forze sane; che le sue classi intellettuali invece di appartarsi sdegnosamente per abbandonare la condotta degli affari pubblici a degli specialisti senza cultura sentano ogni giorno più il dovere di prendere posizione invece di approvare le imprese della forza pur senza parteciparvi; che la Germania abbia ritrovato la sua vera grandezza che non è quella di sognare l'Europa tedesca; ma di collegarsi alla comunità europea per riprendervi il ruolo che le spetta in un gruppo umano deciso a non trasgredire le

leggi della sociale convivenza, a profitto di vecchie e nuove ideologie (4).

L'ultimo film nazista

Eravamo prigionieri degli americani in Algeria quando avemmo occasione di vedere il film di *Lily Marlène* ricavato dalla canzone di Hans Leip e Norbert Schultze; con l'episodio della giovane sentinella che riceve la visita della fanciulla amata sotto la neve, nel cuore della notte.

La canzone divenne presto popolare tra le truppe germaniche. La stessa moglie di Goering ne presentò, in più riprese, varie audizioni in pubblico, tra cui una nel 1940, all'Opera di Berlino, presente Hitler. Ma le sue vicende non finiscono qui. Le parole e la musica piacquero anche alle truppe inglesi del Nord Africa che ne fecero la canzone ufficiale della 8ª armata.

Più tardi, durante la campagna d'Italia, lo stesso ritornello, cantato in lingue diverse, valse ad esprimere la infinita nostalgia di tutti i giovani per il proprio amore lontano e insieme un palpito inconfessato di solidarietà umana, oltre tutte le barriere e all'ombra di tutte le bandiere.

(4) Cfr. Albert Béguin: *Faiblesse de l'Allemagne*, Ed. José Corti, Paris, 1945.

Gable e Cooper: morte di due amici

di TINO RANIERI

Clark Gable di Cadiz, Ohio, e Gary Cooper di Helena, Montana, erano nati nello stesso anno 1901, a soli tre mesi di distanza. Sono morti tra la fine del '60 e la primavera del '61. Lo scarto, questa volta, è stato di sei mesi.

Per salutarli dobbiamo riandare ancora una volta a quella fase del cinema americano fra le due guerre, che presenta sopra ogni altra caratteristica il segno di una brillante impermeabilità. Era un tempo di fisionomie stabili e indiscutibili. Ci colpisce sempre, ripensandovi, il rifiuto tassativo di quel cinema a recuperare le constatazioni, gli scopi, le vittorie e le sconfitte dei suoi eroi in funzione di sintomo. Ci colpisce — ed erano gli anni già armati di Guernica, della guerra cinese, dell'Etiopia — la lontananza stellare di Hollywood. L'uomo del film hollywoodiano, arbitro ideale del costume, sembra immutabile grazie alla propria lusingante irraggiungibilità. Da lui prende il via il contrassegno più spiccato del prestigio cinematografico di allora: il riuscire a far somigliare gli uomini ai personaggi, e non viceversa.

Gable e Cooper cadono come gli esempi più facili. Per un periodo sterminato sugli orologi del cinema, che di solito marcano un tempo particolare, pazzo e senza regole, per quasi trent'anni, essi sono stati i rappresentanti di tutto ciò che la vita non può piegare. Passavano per Hollywood anni buoni e anni magri. Mentre Gable e Cooper resistevano meravigliosamente, il cinema ha cambiato modi, tecniche e pubblico almeno tre volte. Gable non era certo personalità eccezionale per meriti d'arte e Cooper, pure più educatamente sfumato e più aiutato dalla fortuna quanto a registi e soggettisti, neanche. Se entrambi malgrado tutto ciò hanno saputo infondere nel pubblico

(maschile e femminile) un'ammirazione tanto radicata e incondizionata, ciò è accaduto essenzialmente perché erano due « presenze d'avventura » nel modo più diretto e la loro forza — un poco canagliesca, sportiva e non tormentata in Gable, onesta, schiva e cortese in Cooper — sapeva rispecchiare con estrema aderenza la discorsiva immediatezza del mondo cinematografico americano. Inoltre nei loro personaggi, fieri quanto superficiali, si celava spesso il mito della Nazione cui appartenevano, quella dimensione spericolata ma sempre intesa a nobili fini nella quale per la prima volta abbiamo conosciuto e amato la giovane America.

Per gli esordi delle due carriere il discorso può essere unico. Casualmente cominciarono a fare del cinema nel medesimo anno, 1925, Gable dopo un fievole tirocinio teatrale, Cooper uscendo da un giorno all'altro dal « ranch » paterno. Entrambi vennero usati da principio come antagonisti. Entrambi furono scritturati ben presto da una Casa solidissima (la Metro per Gable, la Paramount per Cooper) alla quale restarono fedeli lungo tempo. Entrambi videro la loro notorietà trasformarsi in popolarità trionfale e assoluta grazie al regista Frank Capra. Entrambi passarono, con l'affermarsi del parlato, al ruolo di primattore contrapposti ad una grande attrice di prestigio sicuro, che fu Greta Garbo per Gable in *Susan Lenox, Her Fall and Rise* (Cortigiana, 1931) e Marlene Dietrich per Cooper in *Morocco* (Marocco, 1930). Era un onore a doppio taglio perché dal confronto potevano uscire frantumati. Ma resistettero e passarono l'esame. Il commento affiancato è bene finisca qui, per evitare delle inevitabili forzature in direzione sbagliata.

In effetti il tipo Gable comincia a differire dal tipo Cooper sin da quei tempi, subito. Gli atteggiamenti pugnaci e violenti di Clark nei primissimi personaggi truci: il « gangster » di *A Free Soul* (Io amo, 1931), di *Dance, Fools, Dance* (La via del male, id.) e d'altri film, che sfocieranno successivamente nell'aggressiva virilità dei film d'amore, hanno ben poco da spartire sia con il Gary « vilain » neghittoso e sornione dei « western » muti sia con l'asciutta ritrosia del Gary innamorato della Dietrich, della Arthur, della Lombard. Si preforma in Cooper quell'« arrière-pensée » larvatamente umoristica che sarà uno dei segreti del personaggio futuro. Nelle figure rudimentali di Zane Grey, nel *Virginian* (1929) desunto da Owen Wister i fulminei campioni della pistola trovarono una recluta svagata e insocievole, dai movimenti calcolatamente legati: un futile combat-

tente. La lentezza e la svagatezza invitano al gioco d'autocaricatura, che in Cooper è istintivo e manca invece totalmente in Gable. Gable è privo d' « humour » e i suoi scenaristi non lo aiuteranno a trovarlo.

Via via che i due attori procedono verso il rango dei « Money Makers » (letteralmente: quelli che rendono denaro), entrano nelle liste dei preferiti dal pubblico, queste caratteristiche iniziali assumono importanza e lasciano intendere l'influenza che può esercitare su una personalità cinematografica di vasto rilievo il valore dei rispettivi registi e la qualità dei soggetti. Sotto questo profilo Gary Cooper è per tutto il giro della carriera estremamente in vantaggio. Sgrezzato da Henry King, da William Wellman, da Joseph von Sternberg, da Rouben Mamoulian, direttori che amano suonare i loro attori come violini, poi rilanciato e tesaurizzato ancora da Ernst Lubitsch, da Frank Capra — come s'è detto — da King Vidor; e di nuovo da William Wyler, da Howard Hawks; e nel dopoguerra strumento diligente nelle mani di Fred Zinnemann, di Robert Aldrich, di Otto Preminger, di Billy Wilder, di Anthony Mann, di Robert Rossen ecc., si trova sempre a contatto con i migliori. Ciò gli dà modo di seguire l'onda del cinema nel verso giusto, superando senza asperità i momenti di ricambio e di acqua morta. Scopre e sperimenta le nuove mode che si succedono modellandosi ogni volta sui direttori più opportuni. Al momento culminante della commedia sofisticata è al servizio di Capra, ma Cecil B. De Mille viene a cercarlo per i suoi vistosi monumenti di storia americana. Dopo il '45, una svolta del « western » non si produrrà senza di lui. Ben due volte ha un soggettista d'eccezione, Ernest Hemingway: all'inizio di carriera con *A Farewell to Arms* (1931) di Frank Borzage, e durante la guerra con *For Whom the Bell Tolls* (Per chi suona la campana, 1943). E' la sua — basta questo sunteggio a provarlo — una strada che sprona le attitudini e non lascia sosta all'emulazione. La vitalità di Gary Cooper ha il suo fondo recondito nel rinnovellarsi degli impegni e delle offerte.

Cooper è stato « divo »; ma anche nel divismo le occasioni possono divergere. Il « divo » Clark Gable ad esempio appare costretto molto più rigidamente nell'originaria struttura. Le proposte che gli vengono presentate sotto la specie di soggetti non cercheranno quasi mai nuove vie dopo, poniamo, *Red Dust* (Lo schiaffo, 1932), in cui l'eroe malmena le femmine, cerca il rischio come svago ed è pervaso senza tregua da un'energia fisica temporalesca, soggiogante. Potrem-

mo dire che siamo già alle prove generali di Rhett Butler per *Gone with the Wind* (Via col vento, 1939) sebbene il libro non sia ancora stampato e il film nella mente degli dei. D'altronde la quadratura di Gable è tale da non consentire molti diversivi. Nel 1932 Robert Z. Leonard tenta una deviazione d'assaggio immettendo il giovane amatore nella versione cinematografica di *Strange Interlude* (Strano interludio) dal dramma di Eugene O'Neill. Il ruolo è quello del dottor Darrell, coinvolto in un bizzarro adulterio e condannato a tenere segreta una paternità che è sua. Come nel testo teatrale, i personaggi di O'Neill recitano ad alta voce sia le loro frasi che gli intimi pensieri, senza soluzione di continuità. Il risultato sullo schermo fu oscuro e grottesco e precipitò in qualche momento verso l'involontario effetto comico. Nel difficile esercizio — accanto ad attori più navigati come Norma Shearer e Ralph Morgan — Gable si trovò esposto probabilmente alla figura peggiore, ed era oltretutto quello che al momento aveva di più da perdere. Lo si fece ritornare rapidamente a copioni meno pericolosi e il cinema intellettuale per lui rimase da allora capitolo sbarrato, esattamente sino all'ultimo film della sua vita, scritto nuovamente da un grande drammaturgo americano, Arthur Miller.

Dato che il « cliché » era ormai stabilito, anche i registi di Gable restarono praticamente e tacitamente confermati. Clarence Brown, noto per la preferenza accordatagli dalla Garbo, Victor Fleming, Frank Lloyd (questi due ultimi diressero anche Gary Cooper). Una volta sola, molto più tardi, John Ford per il « remake » di *Red Dust,* intitolato *Mogambo* (Mogambo, 1953); e benché il film risultasse scialbo e gratuito, resta degno di nota il fatto che, come nota Giulio Cesare Castello nel suo volume sul divismo, lo stesso attore « un po' più stagionato, ma non meno autorevole e credibile » potesse ripetere il medesimo personaggio a distanza di oltre vent'anni.

Vogliamo sostenere che Cooper fu considerevolmente agevolato dalla stoffa dei suoi direttori, Gable quasi mai. Cooper del resto lasciava intendere sotto la docilità apparente una *ruse,* una duttilità che al suo competitore difettava. Resta inteso che competizione in senso stretto non vi fu in nessun momento. In quella beata stagione di Hollywood lo spazio era sufficiente per tutti e le sommarie diversità cui abbiamo accennato bastavano per fare di Gable e Cooper due fenomeni parimenti apprezzati ma separatamente valutabili. Il pubblico non era invogliato al confronto neppure quando — ciò che

pure capitò con una certa frequenza — essi lavorarono scambiandosi ripetutamente le loro « partners ». Anche sotto questo aspetto i rispettivi personaggi acquistavano diverso taglio.

Clark Gable (parliamo del Gable all'apogeo, quello sino al 1940) diede luogo con Joan Crawford ad una coppia splendida e altrettanto fece con Jean Harlow; mentre ci lascia tiepidi quella ottenuta con Myrna Loy. Gary Cooper nello stesso periodo venne affiancato ad attrici più maliziose: Myriam Hopkins, Jean Arthur, Barbara Stanwyck, Carole Lombard, Claudette Colbert. Certo la Colbert ebbe qualche peso anche nella filmografia di Gable, ma soltanto episodicamente. La bruna Claudette lo appoggiò in maniera squisita nell'unica commedia brillante veramente riuscita della sua carriera, la celebre *It Happened One Night* (Accadde una notte, 1934) di Capra; quanto alla bionda Carole Lombard, la coppia che non si riunì che una volta sullo schermo si formò invece felicemente nella vita e risultò, malgrado certe premesse in contrario, molto bene armonizzata.

Le « partners » che abbiamo nominato sono tutte significative nella definizione dei due attori. Salta agli occhi che a Gable vengono attribuite a priori, in accordo con la sua prestanza di *Woman Tamer,* le donne passionali e di carattere forte, buone compagne nell'avventura e difficili prede d'amore. Come lui la Crawford è pugnace e senza compromessi, come lui la Harlow plebea, vitale e all'occorrenza filibustiera. Dall'incontro sprizzano scintille, un « sex-appeal » raddoppiato. Questo termine americano, allora estremamente in voga, diventa tutto esplicito nel binomio Crawford-Gable, e poi nel binomio Harlow-Gable. Se i codici di censura del tempo vigilano attentissimi sulla sequenza erotica, non possono nulla sull'arsione immediata, a colpo di fulmine, che scaturisce da certi dialoghi tra Joan e Clark: dialoghi che acquistano ardore dall'essere sempre sospesi su una ostilità selvaggia, primitiva, e che diventano, a dispetto della semplicità di recitazione dei due attori, riboccanti di allusioni: la scena della palestra in *The Dancing Lady* (La danza di Venere, 1933), la scena della piscina in *Chained* (Incatenata, 1934). Le cose si fanno ancora più delicate quando a Gable si contrappone la « donna di platino » Harlow, per la quale il « deshabillé » è di rigore. Anche qui il controllo di Hays e dei suoi seguaci, spiriti di geometri — è stato detto — più che di moralisti, sorveglia gelosamente il dettaglio del gesto o il quadratino di carne illecitamente esposta ma è disarmato contro l'intesa fisica dei protagonisti, che è totale. La Harlow

era la donna di Gable nel modo più definitivo, in guerra e in amore. La medesima sfrontatezza che li aveva uniti in *Red Dust* (che si trattasse in quel caso di un film ardito fu dimostrato dal fatto che in altri paesi più libertini bastarono alcuni brevi inserti arbitrari per trasformarlo in « film azzurro », ovvero « cochon ») ritornava in *Hold Your Man* (L'uomo che voglio, 1933) e in *China Seas* (Sui mari della Cina, 1935). Opere tutte nelle quali il coefficiente « sexy » del protagonista maschile era calcolatamente valorizzato quanto quello femminile. Fu il periodo in cui il torso nudo di Clark Gable, nelle isole del Pacifico, in azione sportiva o semplicemente sotto la doccia diventò « obbligatorio » almeno come la Dietrich che s'infilava le calze.

Niente di simile per Gary Cooper. La componente puritana che si trova in Mister Deeds, ovvero nei suoi personaggi di commedia, gli vieta certe eccitanti libertà anche nei film drammatico-passionali. Le donne stesse che gli vengono poste di fronte riluttano a siffatte eventualità. La Crawford, attrice compiuta con Gable e per proprio conto, gira un unico film con Cooper: *Today We Live* (Rivalità eroica, 1933) e la scintilla certamente non scocca. *City Streets* (Le vie della città, 1931) che come film criminale non lesina certo sui toni violenti, si riduce all'idillio quando Gary Cooper avvicina Sylvia Sidney. Idillio puro è *One Sunday Afternoon* (Convegno d'amore, 1933). In *Now and Forever* (Rivelazione, 1934) dove occasionalmente tocca a Cooper una parte che sarebbe calzata meglio a Gable, l'aggiunta di un tocco canagliesco non influisce sulla parte amorosa del film, tanto più che a Carole Lombard, infido vulcano spento, si accompagna la piccola Shirley Temple. *The Lives of a Bengal Lancer* (I lancieri del Bengala, 1935), eroico-avventuroso, esclude gli interventi femminili e preferisce i virili affetti alla moschettiera. *Wedding Night* (Notte di nozze, 1935) porta all'orlo della colpa, ma la morte violenta della povera Anna Sten ci scampa dall'adulterio. *Peter Ibbetson* (Sogno di prigioniero, 1935), film in corso di rivalutazione presso l'emotiva critica dei « Cahiers du Cinéma », si libra addirittura in clima da sonetto romantico e discorre d'amori oltre la tomba. E' stata scelta la più eterea delle dive bionde, Ann Harding. Gli aloni, i pulviscoli di sole, gli effetti speciali fanno il possibile per sembrar poesia. Ma è necessario dire che Gary Cooper è un pesce fuor d'acqua e che tanto impulso lirico copre semplicemente il desiderio dei pro-

duttori di replicare il buon colpo commerciale di *Smilin' Through* (Catene, 1932)?

Pertanto la « coppia » comincia realmente a funzionare per Gary quando Capra s'impadronisce saldamente del suo destino con il personaggio di Deeds, e quando Ernst Lubitsch comprende che bisogna aggiungere a correttivo della rigidità puritana un ammiccamento piccante sì, ma soprattutto umoristico. Cooper diviene allora un « allievo d'amore » in cura presso alcune maestre differenti tra loro ma tutte efficienti al massimo grado. Il duo Cooper-Jean Arthur, dove la biondina con la faccia da segretaria dimostra al lungo ciondolone venuto dalla campagna tutte le scaltrezze indispensabili al gioco (il predominio della ragazza Arthur su Cooper prosegue persino in un film di grosse avventure con pellirosse come *The Plainsman* - La conquista del West, 1936; si osservi che i rapporti sentimentali tra Calamity Jane e Wild Bill Hickok si sviluppano esattamente come in *Mr. Deeds Goes to Town* - E' arrivata la felicità, 1936) con una tecnica da *Human Relations*. Il duo Cooper-Marlene Dietrich in cui l'impiegato di banca in ferie riceve dalla ladra di gioielli uno scrollo fatto di lunaticità, sensualità e sofisticheria: accade in *Desire* (Desiderio, 1936). E il duo Cooper-Myriam Hopkins, meno celebre ma non meno divertente, di *Design for Living* (Partita a quattro, 1934): qui Lubitsch ha anticipato Capra. S'intende che esemplifichiamo, l'elenco sarebbe molto più lungo. Ma già sottolineando queste celebri « partners », s'illustra il cammino dell'attore. La « coppia » con Gable è aggressione bilaterale; la « coppia » con Cooper è smascheramento di una misoginia, somma di scherzi su una innocenza. Ogni film dei due divi porta una pietra di più a questo cantiere, ma chi pone la bandiera sull'edificio è — ripetiamolo — Capra. Capra, per i film che ama (e che allora non sono ancora scivolati nell'ipocrisia di cui daranno prova ulteriormente) abbisogna assai più dei Cooper che dei Gable, dei primitivi attoniti che dei primitivi brutali. Di Gable infatti si serve soltanto in *It Happened One Night* e poi lo abbandona; ma in quell'unico saggio definisce il personaggio più a fondo dei molti drammi marinareschi e aviatorii che Gable farà dopo. Gable è colui che fa violenza alla fortuna (al caso) e non crede all'aiuto di nessuno. Per il Deeds-Cooper è diversa la formula perché è diversa la posta: Cooper ad onta delle apparenze contrarie dei suoi personaggi é divenuto immensamente più « sociale », più democratico. Egli crede meno al gesto che alla solidarietà e necessita della convinzione altrui almeno

quanto della propria, prima di scendere in lizza. Per questo, la felicità « arriva » da Cooper — prima scoperta, poi sollecitata — e dev'essere invece conquistata da Gable, magari con l'aiuto di qualche ceffone e di un mazzo di carte truccate, o con la pistola in pugno. E' la sorte di Fletcher Christian che in *Mutiny of the Bounty* (La tragedia del Bounty, 1935) si risolve a mutare in pieno Pacifico la rotta e il comando della nave di Bligh; la sorte di Blackie Norton biscazziere in *San Francisco* (San Francisco, 1936) che lotta contro i nemici politici, i consigli edificanti e il terremoto, sempre col sorriso sulle labbra. Talvolta, il dolore è più efficace del sorriso e scava ancora meglio il consueto personaggio. Con una trovata scaltrissima gli sceneggiatori di *Test Pilot* (Gli arditi dell'aria, 1938) presentano un finale in cui per la prima volta l'uomo forte Gable piange: piange a calde lacrime la morte del suo compagno di volo Spencer Tracy. Bisogna essere stati presenti alle prime uscite del film per intendere come fosse cinematograficamente sensazionale quella piccola idea, alla quale rimane legato in gran parte il successo di *Test Pilot.*

Così Gable sta arrivando alla cima dove sta *Gone with the Wind*. Abbiamo avvertito che da anni i suoi film preparano quell' « exploit », né la scrittrice Margaret Mitchell ha mai negato di aver creato Rhett Butler col volto di Gable bene impresso in mente. Anche gli spensierati mistificatori di *Too Hot to Handle* (L'amico pubblico numero uno, 1938) e di *Idiot's Delight* (Spregiudicati, 1939) che stanno già con un piede dentro la guerra mondiale, concorrono all'edificazione di Rhett Butler, « collage » di tutti i Gable finora conosciuti: gagliardo amatore, amico dell'azzardo, soldato irregolare, gaio compagnone e cavaliere di ventura. Il film di Fleming è brutto ma di rado il cinèma americano ha fatto tesoro così espertamente dell'intera carriera d'un suo divo, scrivendogli la storia praticamente addosso. Com'è logico, la conseguenza è stata che se i precedenti film erano serviti da pre-modelli, ora i successivi ne sarebbero divenuti in parecchie circostanze gli imitatori accaniti. Anche a distanza di dodici, quindici anni e più, *Lone Star* (Stella solitaria, 1952) o *Band of Angels* (La banda degli angeli, 1957) pretendevano di rimettere in piedi lo spavaldo eroe Rhett Butler.

Ma poiché *Gone with the Wind* era la vetta, bisognava cominciare ad affrontare la discesa. La guerra la affrettò un poco perché — col suo cinema militarizzato — sospinse il personaggio Gable verso un atteggiamento di consapevolezza non di rado contrastante con

l'ardente individualismo che ne formava la vera spina dorsale. Si cercò dapprima una via conciliativa, immaginando delle imprese che cominciando come furbesche mariolerie incontravano poi la severa realtà della guerra a mezza strada e finivano in ovvia presa di coscienza. Su tale base si girarono *Comrade X* (Corrispondente X, 1940), *They Met in Bombay* (Avventura a Bombay, 1941), *Somewhere I'll Find You* (Incontro a Bataan, 1942). Poi altri fatti subentrarono, crudamente reali. L'inasprirsi della guerra su tutti i fronti dimostrò la sciocca inanità di questa propaganda minuta. E la morte di Carole Lombard — erano sposati da tre anni — colpì Clark Gable come qualcosa che taglia per sempre una vita. Partì per il Nord Africa e per la zona del Mediterraneo, ufficiale d'aviazione, e non girò più film fino al 1946. Una lunga assenza anche per un divo. Quando fece ritorno a Hollywood, il suo volto non era ancora molto invecchiato né la sua fama trascorsa, ma Gable aveva perduto irrimediabilmente uno dei tratti determinanti del periodo d'oro, la gaiezza dentro la gagliardia. Era ancora l'uomo forte, non era più l'uomo dalla splendida e solitaria fiducia. Ogni traccia di canagliesca sicurezza era scomparsa. Il cinema gliela riaddossò di nuovo, ma era ormai fittizia e orecchiata, un fatto di pura abitudine. Il giro di boa fu sanzionato nel 1947 dal film *The Hucksters* (I trafficanti) in cui Gable vestì il doppiopetto e fu un signore brizzolato, ancora atto alle battaglie a tavolino ma « arretrato » rispetto alle belle gesta di un tempo.

Cooper mostrò di tenere il colpo meglio, ma non senza cedere a sua volta ad una forzata evoluzione. Gli anni e i film del tempo di guerra vollero anche lui più fiero e tetragono di quanto il suo personaggio prima fosse mai stato. Se *The Westerner* (L'uomo del West, 1940) di William Wyler lo riscopre brillantemente come grande « commediante » d'avventure, già *Sergeant York* (Il sergente York, 1941) di Howard Hawks tira in ballo forze mistiche e dettati guerreschi con un'enfasi sproporzionata al protagonista e più avanti *For Whom the Bell Tolls* ne fa decisamente un eroe arcigno e « coloniale », e *The Story of Dr. Wassell* (La storia del dottor Wassell, 1944) un filantropo petulante in tutto Technicolor. Curiosamente si esige ora anche da Cooper il « cliché » di Gable, coraggio, muso duro e caccia alla fortuna. L'uomo fatto da Capra sta morendo, ucciso dal volger dei tempi. Ne troveremo dei bagliori intermittenti in qualche film, sino all'ultimo. E' il ricordo di un sapiente istinto di auto-

difesa che Cooper si è portato con sè dal vecchio Montana. Certe controscene ad Ingrid Bergman in *Saratoga Trunk* (Saratoga, 1945); il delicato umorismo latente in *Friendly Persuasion* (La legge del Signore, 1956); il saggio pudore in una crudele « extravagance » gerontofila di Billy Wilder, *Love in the Afternoon* (Arianna, 1957). Comunque Cooper resta tuttora più flessibile di Gable. Il capolavoro infatti lo attende anche in quest'ultima fase dell'attività, lontano dal suo tipo tradizionale, e il soggetto fa perno proprio sulla solidarietà fallita e tradita che invece gli veniva offerta gratuitamente nelle favole rooseveltiane di Mister Deeds. Il film è *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco, 1952) di Fred Zinnemann, narra tutta l'amarezza dell'uomo solo nel rituale paesaggio del West, la rassegnazione che c'è nel coraggio, la fortuna senza fiducia, e si conclude con un gesto di motivato disprezzo verso la collettività: nel normale andamento del vecchio cinema americano, tre o quattro squarci che bruciano come bestemmie. Ma Cooper è l'uomo giusto. Per *High Noon* Zinnemann ha scelto un cinquantenne provato, disincantato, che sa tutto sui doveri della professione, non ha più molta voglia di scherzare e crede poco anche alle labili suggestioni della simpatia. Il personaggio completa l'attore ed entrambi si aiutano reciprocamente. Sulla faccia dello sceriffo Will Kane, le rughe di Gary Cooper — di cui mai ancora ci eravamo accorti così nettamente — hanno tutto il loro significato.

Quindi l'ultimo segreto di Cooper consiste nel saper invecchiare adeguatamente. Gable non vi riuscirà. Se Cooper può demandare la parte amorosa ad altro attore pur restando protagonista assoluto, o eliminarla addirittura, o — se indispensabile — affrontarla con quella matura castità che ha sostituito il flemmatico candore degli anni giovani, per Gable non c'è alternativa. La sua personalità gli inibisce il passaggio di categoria da « grande amatore » a caratterista, magari a caratterista-mattatore quali son divenuti con i capelli grigi Fredric March o Spencer Tracy. La « partner », spesso « partner » di grande nome, gli viene affidata ancora, per forza. Sono Susan Hayward, Ava Gardner, infine Sophia Loren e Marilyn Monroe. Con quest'ultimo nome accanto siamo al limite del grottesco, e infatti il regista è John Huston: *The Misfits* (Gli spostati, 1960). Gable vi si assoggetta con la coscienziosità di sempre. E poiché, come non poteva fare il caratterista, la sua natura gli vietava anche di fare il satiro, la sua presenza vicino alle ultime bellissime risulta pateticamente paterna.

In questo modo, tenendo testa al tramonto con tutte le risorse dell'esperienza, Clark Gable e Gary Cooper completano il viaggio. Il credito che si sono costruiti è vastissimo e praticamente inesauribile. Entrambi, per autorità e trascorsi, sono diventati attori « elettorali », per così dire, emblemi della Hollywood leggendaria, facce universalmente riconoscibili della tipica simpatia americana. Col mutare degli umori e dei temi, possono servire ancora da energico contrasto. E' sintomatico che ambedue trovino nella rispettiva filmografia degli ultimi anni un esempio di questo passaggio di scettro, non ad un altro attore ma a un'altra tematica cinematografica, e vengano impiegati come « oppositori » ai tempi nuovi. Per combinazione, lo stesso antagonista — Burt Lancaster — fronteggia l'uno e l'altro. Per Cooper ci riferiamo all'arguto *Vera Cruz* (Vera Cruz, 1954) di Robert Aldrich, un deliberato anti-western, in cui lo scetticismo sanguinario di Lancaster opprime di continuo la lignea, invecchiata integrità dell'avversario; non è solo il personaggio di Cooper ad essere posto in dubbio, ma tutto il fascino del primo « western ». Qualcosa di molto simile si produce nel film di guerra *Run Silent, Run Deep* (Mare caldo, 1958) di Robert Wise, dove all'inflessibile comandante vecchia maniera di Gable — baffi, reticenza e regolamento — l'ufficiale in seconda Lancaster risponde con più risentiti e realistici diritti d'umanità. Il film, come quasi sempre in questi casi, finisce con la morte eroica del più vecchio e col giovane che sul cadavere riconosce i propri errori e comincia a far propri tanto per cambiare gli errori dell'altro; ma in sostanza, anche qui, è una generazione di film militari che entra in polemica con i film militari della generazione precedente. E' tutto il cinema americano che volente o nolente scarica gli eroi di ieri. E' il commiato. Non avremmo voluto, ma già dinanzi a *Vera Cruz* e a *Run Silent, Run Deep* bisognava indursi a riconoscere in Gary Cooper e in Clark Gable il monotono, onorifico e grigio compito di custodi.

Filmografie di Clark Gable e Gary Cooper

1) Clark Gable

COMPARSA

1922 **WHITE MAN** — **int.**: Alice Joyce e Kenneth Harlan.

1923 **LONG LIVE THE KING (Viva il re!)** — **r.**: Victor Schertzinger - **int.**: Jackie Coogan - **p.**: Metro Pictures Co.

1928 **FORBIDDEN PARADISE (La Zarina)** — **r.**: Ernst Lubitsch - **int.**: Pola Negri, Rod La Rocque, Adolphe Menjou - **p.**: Paramount.

1925 **THE PLASTIC AGE** — **r.**: Wesley Ruggles - **int.**: Clara Bow e Gilbert Roland.

DECLASSE' (Caduta dall'Olimpo) — **r.**: Robert Vignola - **int.**: Corinne Griffith e Lloyd Hughes - **p.**: Corinne Griffith.

THE MERRY WIDOW (La vedova allegra) — **r.**: Erich von Stroheim - **int.**: John Gilbert e Mae Murray - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer.

STRONGHEART o **BRAVEHEART** — **r.**: Alan Hale - **p.**: Cecil B. De Mille.

1926 **THE JOHNSTOWN FLOOD (La città distrutta)** — **r.**: Irving Cummings - **int.**: George O'Brien e Janet Gaynor - **p.**: William Fox.

1926-27 **THE COLLEGIANS** — **r.**: Harry Edwards, Robert F. Hill, Wesley Ruggles, Nat Ross, Harry Fraser, Ben Holmes - **p.**: Universal («serial»).

INTERPRETAZIONE

1931 **THE PAINTED DESERT** — **r.**: Howard Higgin - **s.** e **sc.**: Tom Buckingham e Howard Higgin - **f.**: Ed Snyder - **m.**: Francis Gromon - **int.**: William Boyd, Helen Twelvetrees, William Farnum, J. Farrell MacDonald, Clark Gable, Charles Sellon, Will Walling, Guy Edward Hearn, Wade Boteler, William Le Maire, Cy Clegg, James Donlon, Richard Cramer, George Burton, James Mason, Brady Kline, Jerry Drew, Hugh Allen Adams - **p.**: Pathé Exchange.

THE EASIEST WAY — **r.**: Jack Conway - **s.**: dalla commedia di Eugene Walter - **sc.**: Edith Ellis - **f.**: John Mescalls - **int.**: Constance Bennett, Adolphe Menjou, Robert Montgomery, Anita Page, Marjorie Rambeau, J. Farrell MacDonald, Clara Blandick, Clark Gable - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer («remake» del film di Albert Capellani, 1917).

DANCE, FOOLS, DANCE (La via del male) — **r.**: Harry Beaumont - **s. e dial.**: Aurania Rouverol - **sc.**: Richard Schayer - **f.**: Charles Rosher - **int.**: Joan Crawford, Lester Vail, Cliff Edwards, William Bakewell, William Holden, Clark Gable, Earl Foxe, Parnell B. Pratt, Hale Hamilton, Natalie Moorhead, Joan Marsh, Russell Hopton - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer.

THE SECRET SIX — **r.**: George Hill - **s.** e **sc.**: Frances Marion - **f.**: Harold Wenstrom - **int.**: Wallace Beery, Lewis Stone, Johnny Mack Brown, Jean Harlow, Marjorie Rambeau. Paul Hurst, Clark Gable, Ralph Bellamy, John Miljan, DeWitt Jennings, Murray Kinnell, Fletcher Norton, Louis Natheaux, Frank McGlynn, Theodore Von Eltz - **p.**: George Hill per la M.G.M.

THE FINGER POINTS — **r.**: John Francis Dillon - **s.**: John Monk Saunders e W.R. Burnett - **sc.**: Robert Lord - **dial.**: John Monk Saunders - **f.**: Ernest Haller - **int.**: Richard Barthelmess, Fay Wray, Regis Toomey, Robert Elliott, Clark Gable, Oscar Apfel, Robert Glecker - **p.**: John Francis Dillon per la First National.

LAUGHING SINNERS — **r.**: Harry Beaumont - **s.**: dalla commedia «Torch Song» di Kenyon Nicholson - **sc.**: Bess Meredyth - **dial.**: Martin Flavin - **dial. aggiunti**: Edith Fitzgerald - **f.**: Charles Rosher - **int.**: Joan Crawford, Neil Hamilton, Johnny Mack Brown, Marjorie Rambeau, Guy Kibbee, Roscoe Karns, Gertrude Short, George Cooper, George F. Marion, Bert Woodruff, Clark Gable - **p.**: M.G.M.

A FREE SOUL (Io amo) — **r.**: Clarence Brown - **s.**: dal libro di Adele Rogers St. Johns - **sc.**: John Meehan e Becky Gardiner - **dial.**: John Meehan - **int.**: Norma Shearer, Lionel Barrymore, Leslie Howard, Clark Gable, James Gleason, Lucy Beaumont, Claire Whitney, Frank Sheri-

dan, E. Allyn Warren, George Irving, Edward Brophy, William Stacy - **p.**: Clarence Brown per la M.G.M.

NIGHT NURSE (Angelo bianco) — **r.**: William A. Wellman - **s.**: dal romanzo di Dora Macy - **sc.**: Oliver H.P. Garrett - **dial. aggiunti:** Charles Kenyon - **int.**: Barbara Stanwyck, Ben Lyon, Joan Blondell, Clark Gable, Charles Winninger, Vera Lewis, Blanche Frederici, Charlotte Merriam, Edward Nugent, Rolf Harolde - **p.**: Warner Bros.

SPORTING BLOOD (Puro sangue) — **r.**: Charles Brabin - **s.**: dal racconto « Horseflesh » di Frederick Hazlitt Brennan - **sc.**: Charles Brabin, Willard Mack, Wanda Tuchock - **f.**: Harold Rosson - **int.**: Clark Gable, Ernest Torrence, Madge Evans, Lew Cody, Marie Prevost, Harry Holman, Halam Cooley, J. Farrell MacDonald, John Larkin, Eugene Jackson - **p.**: M.G.M.

SUSAN LENOX, HER FALL AND RISE (Cortigiana) — **r.**: Robert Z. Leonard - **s.**: dal libro di David Graham Phillips - **sc.**: Wanda Tuchock - **dial.**: Zelda Sears e Edith Fitgerald - **f.**: William Daniels - **int.**: Greta Garbo, Clark Gable, Jean Hersholt, John Miljan, Alan Hale, Hale Hamilton, Hilda Vaughn, Russell Simpson, Cecil Cunningham, Theodore Von Eltz, Marjorie King, Helene Millard - **p.**: Robert Z. Leonard per la M.G.M.

POSSESSED (L'amante) — **r.**: Clarence Brown - **s.**: dal dramma « The Mirage » di Edgar Selwyn - **sc.**: Lenore Coffee - **f.**: Oliver T. Marsh - **int.**: Joan Crawford, Clark Gable, Wallace Ford, Skeets Gallagher, Frank Conroy, Marjorie White, John Miljan, Clara Blandick - **p.**: Clarence Brown per la M.G.M.

HELL DIVERS (I demoni dell'aria) — **r.**: George Hill - **s.**: Comandante Frank Wead - **sc.**: Harvey Gates e Malcolm Stuart Boylan - **dial. aggiunti:** James K. McGuinness e Ralph Graves - **f.**: Harold Wenstrom - **int.**: Wallace Beery, Clark Gable, Conrad Nagel, Dorothy Jordan, Marjorie Rambeau, Marie Prevost, Cliff Edwards, John Miljan, Landers Stevens, Reed Howes, Alan Roscoe - **p.**: George Hill per la M.G.M.

1932 **POLLY OF THE CIRCUS** — **r.**: Alfred Santell - **s.**: dalla commedia di Margaret Mayo - **sc.**: Carey Wilson - **dial.**: Laurence E. Johnson - **f.**: George Barnes - **m.**: William Axt - **int.**: Marion Davies, Clark Gable, C. Aubrey Smith, Raymond Hatton, David Landau, Ruth Selwyn, Maude Eburne, Little Billy, Guinn Williams, Clark Marshall, Ray Milland, Lillian Millande, Phillip Crane - **p.**: M.G.M. (« remake » del film di Ch.Th. Horan e E.L. Hollywood, 1917).

STRANGE INTERLUDE (Strano interludio) — **r.**: Robert Z. Leonard - **s.**: dal dramma di Eugene O'Neill - **sc.**: Bess Meredyth e C. Gardner Sullivan - **f.**: Lee Garmes - **int.**: Norma Shearer, Clark Gable, Alexander Kirkland, Ralph Morgan, Robert Young, May Robson, Maureen O'Sullivan, Henry B. Walthall, Mary Alden, Tad Alexander - **p.**: Robert Z. Leonard per la M.G.M.

RED DUST (Lo schiaffo) — **r.**: Victor Fleming - **s.**: dalla commedia di Wilson Collison - **sc.**: John Lee Mahin - **f.**: Harold Rosson - **int.**: Clark Gable, Jean Harlow, Mary Astor, Gene Raymond, Tully Marshall, Donald Crisp, Forrester Harvey, Willie Fung - **p.**: Victor Fleming per la M.G.M. (ne è stato realizzato un « remake » nel 1954, **Mogambo,** di John Ford, interpretato dallo stesso Gable nella medesima parte).

NO MAN OF HER OWN — **r.**: Wesley Ruggles - **s.**: da un racconto di Edmund Goulding e Benjamin Glazer - **sc.**: Maurine Watkins e Milton H. Grooper - **f.**: Leo Tover - **int.**: Clark Gable, Carole Lombard, Dorothy Mackaill, Grant Mitchell, George Barbier, Elizabeth Patterson, J. Farrell MacDonald, Tommy Conlon, Walter Walker, Paul Ellis, Lillian Harmer, Frank McGlynn sr. - **p.**: Paramount.

1933 **THE WHITE SISTER (La suora bianca)** — **r.**: Victor Fleming - **s.**: dal

romanzo di F. Marion Crawford - **sc.**: Donald Ogden Stewart e Walter Hackett - **m.**: Herbert Stothart - **int.**: Helen Hayes, Clark Gable, Lewis Stone, Edward Arnold, Louise Closer Hale - **p.**: Victor Fleming per la M.G.M. («remake» dei film della Essanay, 1915, di Henry King. 1924).

HOLD YOUR MAN (L'uomo che voglio) — **r.**: Sam Wood - **s.**: Anita Loos - **sc.**: Anita Loos e Howard Emmett Rogers - **f.**: Harold Rosson - **int.**: Jean Harlow, Clark Gable, Stuart Erwin, Dorothy Burgess, Muriel Kirkland, Garry Owen, Barbara Barondess, Paul Hurst, Elizabeth Patterson, Theresa Harris, Blanche Frederici, George Reed - **p.**: M.G.M.

NIGHT FLIGHT (Volo di notte) — **r.**: Clarence Brown - **s.**: dal romanzo di Antoine de Sainte Exupery - **sc.**: Oliver H.P. Garrett - **f.**: Oliver T. Marsh, Elmer Dyer, Charles Marshall - **int.**: John Barrymore, Helen Hayes, Clark Gable, Lionel Barrymore, Robert Montgomery, Myrna Loy, William Gargan, C. Henry Gordon, Leslie Fenton, Harry Beresford, Frank Conroy - **p.**: M.G.M.

DANCING LADY (La danza di Venere) — **r.**: Robert Z. Leonard - **s.**: James Warner Bellah - **sc.**: Allen Rivkin e P.J. Wolfson - **f.**: Oliver T. Marsh - **int.**: Joan Crawford, Clark Gable, Franchot Tone, May Robson, Winnie Lightner, Fred Astaire, Robert Benchley, Ted Healy, Gloria Foy, Art Jarrett, Grant Mitchell, Maynard Holmes - **p.**: M.G.M.

1934 **IT HAPPENED ONE NIGHT (Accadde una notte)** — **r.**: Frank Capra - **s.**: da un racconto di Samuel Hopkins Adams - **sc.**: Robert Riskin - **f.**: Joseph Walker - **scg.**: Stephen Goosson - **m.**: Louis Silvers - **int.**: Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Roscoe Karns, Jameson Thomas, Ward Bond, Alan Hale, Eddie Chandler - **p.**: Columbia (ne è stato fatto un «remake» nel 1956: **You Can't Run Away From It,** Autostop, di Dick Powell).

MEN IN WHITE (Uomo in bianco) — **r.**: Richard Boleslawsky - **s.**: dal dramma di Sidney Kingsley - **sc.**: Waldemar Young - **f.**: George Folsey - **m.**: William Axt - **int.**: Clark Gable, Myrna Loy, Jean Hersholt, Elizabeth Allan, Otto Kruger, C. Henry Gordon, Russell Hardie, Wallace Ford, Henry B. Walthall, Russell Hopton, Samuel S. Hinds, Frank Puglia, Leo Chalzel, Donald Douglas - **p.**: Monta Bell per la M.G.M.

MANHATTAN MELODRAMA (Le due strade) — **r.**: W.S. Van Dyke - **s.**: Arthur Caesar - **sc.**: Oliver H.P. Garrett e Joseph L. Mankiewicz - **f.**: James Wong Howe - **int.**: Clark Gable, Myrna Loy, William Powell, Leo Carrillo, Nat Pendleton, Mickey Rooney, George Sidney, Isabel Jewell, Muriel Evans, Thomas Jackson, Claudelle Kaye, Frank Conroy, Noel Madison, Jimmy Butler - **p.**: David O. Selznick per la M.G.M.

CHAINED (Incantenata) — **r.**: Clarence Brown - **s.**: Edgar Selwyn - **sc.**: John Lee Mahin - **f.**: George Folsey - **m.**: Herbert Stothart - **int.**: Joan Crawford, Clark Gable, Otto Kruger, Stuart Erwin, Una O'Connor, Akim Tamiroff, Marjorie Gateson - **p.**: Hunt Stromberg per la M.G.M.

1935 **FORSAKING ALL OTHERS (La donna è mobile)** — **r.**: W.S. Van Dyke - **s.**: dalla commedia di Frank Morgan Cavett e Edward Barry Roberts - **sc.**: Joseph L. Mankiewicz - **f.**: Gregg Toland e George Folsey - **m.**: William Axt - **int.**: Joan Crawford, Clark Gable, Robert Montgomery, Charles Butterworth, Billie Burke, Frances Drake, Rosalind Russell, Tom Ricketts, Arthur Treacher, Greta Meyer - **p.**: Bernard H. Hyman per la M.G.M.

AFTER OFFICE HOURS (Lo scandalo del giorno) — **r.**: Robert Z. Leonard - **s.**: Laurence Stallings e Dale Van Every - **sc.**: Herman J. Mankiewicz - **f.**: Charles Rosher - **int.**: Constance Bennett, Clark Gable, Stuart Erwin, Henry Armetta, Billie Burke, Harvey Stephens,

Katharine Alexander, Hale Hamilton, Henry Travers, Charles Richman, Herbert Bunston - **p.:** Bernard H. Hyman per la M.G.M.

THE CALL OF THE WILD (Il richiamo della foresta) — **r.:** William A. Wellman - **s.:** dal romanzo di Jack London - **sc.:** Gene Fowler e Leonard Praskins - **f.:** Charles Rosher - **m.:** Alfred Newman - **int.:** Clark Gable, Loretta Young, Jack Oakie, Reginald Owen, Frank Conroy, Katherine De Mille, Sidney Toler, James Burke, Charles Stevens, Lalos Encinas, Tommy Jackson, Russ Powell, Hermann Bing, George McQuarrie - **p.:** Darryl F. Zanuck per la M.G.M. (« remake » del film Pathé del 1923).

CHINA SEAS (Sui mari della Cina) — **r.:** Tay Garnett - **s.:** dal libro di Crosbie Garstin - **sc.:** Jules Furthman e James Kevin McGuinness - **f.:** Ray June - **m.:** Herbert Stothart - **int.:** Clark Gable, Jean Harlow, Rosalind Russell, Wallace Beery, Lewis Stone, Robert Benchley, Dudley Digges, C. Aubrey Smith, William Henry, Live Demaigret, Lillian Bond, Edward Brophy, Donald Meek, Akim Tamiroff - **p.:** Albert Lewin per la M.G.M.

MUTINY OF THE BOUNTY (Gli ammutinati del Bounty o **La tragedia del Bounty)** — **r.:** Frank Lloyd - **s.:** dal romanzo di Charles Nordhoff e James Norman Hall - **sc.:** Talbot Jennings, Jules Furthman, Carey Wilson - **f.:** Arthur Edeson - **m.:** Herbert Stothart - **int.:** Charles Laughton, Clark Gable, Franchot Tone, Movita, Herbert Mundin, Eddie Quillan, Donald Crisp, Dudley Digges, Henry Stephenson, Francis Lister, Spring Byington, Maria Castaneda, Mamo Clark, Ian Wolfe, Ivan Simpson, DeWitt Jennings, Stanley Fields, Wallace Clark, Vernon Downing, Dick Winslow - **p.:** Frank Lloyd per la M.G.M. (ne è stato realizzato un « remake » nel 1961).

1936 **WIFE VERSUS SECRETARY (Gelosia)** — **r.:** Clarence Brown - **s.:** dal racconto di Faith Baldwin - **sc.:** Norman Krasna, John Lee Mahin, Alice Duer Miller - **f.:** Ray June - **m.:** Herbert Stothart e Edward Ward - **int.:** Clark Gable, Jean Harlow, Myrna Loy, May Robson, George Barbier, James Stewart, Hobart Cavanaugh, Tom Dugan, Gilbert Emery - **p.:** Hunt Stromberg per la M.G.M.

SAN FRANCISCO (San Francisco) — **r.:** W.S. Van Dyke - **s.:** Robert Hopkins - **sc.:** Anita Loos - **dial.:** Anita Loos e Erich von Stroheim - **f.:** Oliver T. Marsh - **scg.:** Cedric Gibbons - **m.:** Herbert Stothart e Gus Kahn - **int.:** Clark Gable, Jeanette Mac Donald, Spencer Tracy, Jack Holt, Jessie Ralph, Ted Healy, Shirley Ross, Margaret Irving, Harold Huber, Al Shean, William Ricciardi, Kenneth Harlan, Roger Imhof, Charles Judels, Russell Simpson, Bert Roach, Warren B. Hymer - **p.:** W.S. Van Dyke, John Emerson, Bernard H. Hyman per la M.G.M.

CAIN AND MABEL (Caino e Adele) — **supervisione:** Sam Bischoff - **r.:** Lloyd Bacon - **s.:** H.C. Witwer - **sc.:** Laird Doyle - **f.:** George Barnes - **m.:** Harry Warren e Al Dubin - **int.:** Marion Davies, Clark Gable, Allen Jenkins, Roscoe Karns, Walter Catlett, David Carlyle, Hobart Cavanaugh, Ruth Donnelly, Pert Kelton, E.E. Clive, William Collier sr., Sammy White, Allen Pomeroy, Eily Malyon - **p.:** Warner Bros.

LOVE ON THE RUN (Amore in corsa) — **r.:** W.S. Van Dyke - **s.:** da « Beauty and the Beast » di Alan Green e Julian Brodie - **sc.:** John Lee Mahin, Manuel Seff, Gladys Hurlbut - **f.:** Oliver T. Marsh - **m.:** Franz Waxman - **int.:** Joan Crawford, Clark Gable, Franchot Tone, Reginald Owen, Mona Barrie, Ivan Lebedeff, Charles Judels, William Demarest - **p.:** Joseph L. Mankiewicz per la M.G.M.

1937 **PARNELL (Parnell)** — **r.:** John M. Stahl - **s.:** dalla commedia di Elsie T. Schauffler - **sc.:** John Van Druten e S.N. Behrman - **f.:** Karl Freund - **scg.:** Cedric Gibbons - **m.:** William Axt - **int.:** Clark Gable, Myrna Loy, Donald Crisp, Edna May Oliver, Edmund Gwenn, Alan Marshal, Billie

Burke, Berton Churchill, Donald Meek, Montagu Love, Byron Russell, Brandon Tynan, Phillis Coghlan, George Zucco, Neil Fitzgerald - **p.**: John M. Stahl per la M.G.M.

SARATOGA (Saratoga) — **r.**: Jack Conway - **s.** e **sc.**: Anita Loos e Robert Hopkins - **f.**: Ray June - **scg.**: Cedric Gibbons - **m.**: Elwood Ward - **int.**: Clark Gable, Jean Harlow, Lionel Barrymore, Frank Morgan, Walter Pidgeon, Una Merkel, Cliff Edwards, George Zucco, Jonathan Hale, Hattie McDaniels, Frankie Darro, Henry Stone - **p.**: Bernard H. Hyman per la M.G.M.

1938 **TEST PILOT (Arditi dell'aria)** — **r.**: Victor Fleming - **s.**: Frank Wead - **sc.**: Vincent Lawrence e Waldemar Young - **f.**: Ray June - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Clark Gable, Myrna Loy, Spencer Tracy, Lionel Barrymore, Samuel Hinds, Marjorie Main, Ted Pearson, Gloria Holden, Luis Jean Hydt, Virginia Grey, Priscilla Lawson, Claudia Coleman, Arthur Aylesworth - **p.**: Louis D. Lighton per la M.G.M.

TOO HOT TOO HANDLE (L'amico pubblico n. 1) — **r.**: Jack Conway - **s.**: Len Hammond - **sc.**: Laurence Stallings e John Lee Mahin - **f.**: Harold Rosson - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Clark Gable, Myrna Loy, Walter Pidgeon, Leo Carrillo, Walter Connolly, Johnny Hines, Virginia Weidener, Betty Ross Clarke, Henry Kolker, Marjorie Main, Gregory Gaye, Al Shean, Willie Fung, Lillie Mui, Patsy O'Connor - **p.**: Lawrence Weingarten per la M.G.M.

1939 **IDIOT'S DELIGHT (Spregiudicati)** — **r.**: Clarence Brown - **s.** e **sc.**: Robert E. Sherwood, dalla sua commedia - **f.**: William Daniels - **m.**: Herbert Stothart - **int.**: Clark Gable, Norma Shearer, Edward Arnold, Charles Coburn, Joseph Schildkraut, Burgess Meredith, Laura Hope Crews, Skeets Gallagher, Peter Willes, Pat Patterson, William Edmunds, Fritz Feld - **p.**: Hunt Stromberg per la M.G.M.

GONE WITH THE WIND (Via col vento) — **r.**: Victor Fleming - **s.**: dal romanzo di Margaret Mitchell - **sc.**: Sidney Howard - **f.** (Technicolor): Ernest Haller - **effetti speciali fotografici:** Jack Cosgrove e (per la sequenza dell'incendio) Lee Zavitz - **scg.**: Lyle R. Wheeler e Joseph B. Platt - **c.**: Walter Plunkett - **coreog.**: Frank Floyd e Eddie Prinz - **m.**: Max Steiner - **int.**: Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia De Havilland, Leslie Howard, Thomas Mitchell, Hattie MacDaniel, Barbara O'Neil, Victor Jory, Evelyn Keyes, Ann Rutherford, Laura Hope Crews, Harry Davenport, Jane Darwell, Ona Munson, Tom Tyler, Paul Hurst, Ward Bond, George Reeves, Fred Crane, Everett Brown, Zack Williams, Oscar Polk, Butterfly McQueen, Howard Hickman, Alicia Rhett, Rand Brooks, Carroll Nye, Marcella Martin, Leona Roberts, Albert Morin, May Anderson, Terry Shero, William McClain, Eddie « Rochester » Anderson, Jackie Moran, Cliff Edwards, Ed Chandler, George Hackathorne, Roscoe Ates, Eric Linden, John Arledge, William Bakewell, Lee Phelps, Ernest Whitman, William Stelling, Louis Jean Heydt, Isabel Jewell, Robert Elliott, George Meeker, Wallis Clark, Irving Bacon - **p.**: David O. Selznick per la M.G.M.

1940 **STRANGE CARGO (L'isola del diavolo)** — **r.**: Frank Borzage - **s.**: dal libro « Not Too Narrow, Not Too Deep » di Richard Sale - **sc.**: Lawrence Hazard - **f.**: Robert Planck - **scg.**: Cedric Gibbons - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Clark Gable, Joan Crawford, Ian Hunter, Peter Lorre, Albert Dekker, Paul Lukas, J. Edward Bromberg, Edward Ciannelli, John Arledge, Frederick Worlock, Bernard Nedell, Victor Varconi - **p.**: Joseph L. Mankiewicz per la M.G.M.

BOOM TOWN (La città del petrolio) — **r.**: Jack Conway - **s.**: da un racconto di James Edward Grant - **sc.**: John Lee Mahin - **f.**: Elwood Bredell - scg.: Cedric Gibbons - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Clark Gable, Claudette Colbert, Spencer Tracy, Hedy Lamarr, Frank Morgan, Lionel Atwill, Chill Wills, Marion Martin, Minna Gombell, Joe Yule,

Horace Murphy, Roy Gordon, Richard Lane, Casey Johnson, Baby Quintanilla, George Lessey, Sara Haden, Frank Orth, Frank McGlynn jr., Curt Bois - **p.**: Sam Zimbalist per la M.G.M.

COMRADE X (Corrispondente X) — **r.**: King Vidor - **s.**: Walter Reisch - **sc.**: Ben Hecht e Charles Lederer - **f.**: Joseph Ruttenberg - **m.**: Bronislau Kaper - **int.**: Clark Gable, Hedy Lamarr, Felix Bressart, Oscar Homolka, Eve Arden, Sig Rumann, Natasha Lytees, Vladimir Sokoloff, Edgar Barrier, George Renavent, Mikhail Rasumny - **p.**: Gottfried Reinhardt per King Vidor - **d.**: M.G.M.

1951 **THEY MET IN BOMBAY (Avventura a Bombay)** — **r.**: Clarence Brown - **s.**: da un racconto di John Kafka - **sc.**: Edwin Justus Mayer, Anita Loos, Leon Gordon - **f.**: William Daniels - **scg.**: Cedric Gibbons - **m.**: Herbert Stothart - **int.**: Clark Gable, Rosalind Russell, Peter Lorre, Jessie Ralph, Reginald Owen, Matthew Boulton, Edward Ciannelli, Louis Alberni, Rosina Galli, Jay Novello - **p.**: Clarence Brown per la M.G.M.

HONKY TONK (Se mi vuoi, sposami) — **r.**: Jack Conway - **s.** e **sc.**: Marguerite Roberts e John Sanford - **f.**: Harold Rosson - **scg.**: Cedric Gibbons - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Clark Gable, Lana Turner, Claire Trevor, Frank Morgan, Marjorie Main, Albert Dekker, Henry O'Neill, Chill Wills, Veda Ann Borg, Douglas Wood, Betty Blythe, Harry Worth, Lew Harvey - **p.**: Pandro S. Berman per la M.G.M.

1942 **SOMEWHERE I'LL FIND YOU (Incontro a Bataan)** — **r.**: Wesley Ruggles - **s.**: da un racconto di Charles Hoffman - **adatt.**: Walter Reisch - **sc.**: Marguerite Roberts - **m.**: Bronislau Kaper - **int.**: Clark Gable, Lana Turner, Robert Sterling, Patricia Dane - **p.**: Pandro S. Berman per la M.G.M.

1945 **ADVENTURE (Avventura)** — **r.**: Victor Fleming - **s.**: da un romanzo di Clyde Brion Davis - **sc.**: Frederick Hazlitt Brennan e Vincent Lawrence - **adatt.**: Anthony Veiller e William H. Wright - **f.**: Joseph Ruttenberg - **scg.**: Cedric Gibbons e Urie McCleary - **m.**: Herbert Stothart - **int.**: Clark Gable, Greer Garson, Joan Blondell, Thomas Mitchell, Tom Tully, John Qualen, Richard Haydn, Lina Romay, Philip Merivale, Harry Davenport, Tito Renaldo - **p.**: Sam Zimbalist per la M.G.M.

1947 **THE HUCKSTERS (I trafficanti)** — **r.**: Jack Conway - **s.**: dal romanzo di Frederick Wakeman - **sc.**: Luther Davis - **adatt.**: Edward Chodorov e George Wells - **f.**: Harold Rosson - **scg.**: Cedric Gibbons e Urie McCleary - **m.**: Lennie Hayton - **int.**: Clark Gable, Deborah Kerr, Ava Gardner, Sidney Greenstreet, Adolphe Menjou, Keenan Wynn, Edward Arnold, Aubrey Mather, Richard Gaines, Frank Albertson, Douglas Fowley, Clinton Sundberg, Gloria Holden, Connie Gilchrist, Kathryn Card, Lillian Bronson, Vera Marshe, Ralph Bunker, Virginia Dale, Jimmy Conlin - **p.**: Arthur Hornblow ir. per la M.G.M.

1948 **HOMECOMING (La lunga attesa)** — **r.**: Mervyn Le Roy - **s.**: Sidney Kingsley - **adatt.**: Jan Lustig - **sc.**: Paul Osborn - **f.**: Harold Rosson - **scg.**: Cedric Gibbons e Randall Duell - **m.**: Bronislau Kaper - **int.**: Clark Gable, Lana Turner, Anne Baxter, John Hodiak, Ray Collins, Gladys Cooper, Cameron Mitchell, Marshall Thompson, Lurene Tuttle, Jessie Grayson, J. Louis Johsnson, Eloise Hardt - **p.**: Sidney Franklin per la M.G.M.

COMMAND DECISION (Suprema decisione) — **r.**: Sam Wood - **s.**: dal romanzo di Owen Wister Haines - **sc.**: William R. Laidlaw e George Froeschel - **f.**: Harold Rosson - **scg.**: Cedric Gibbons e Urie McCleary - **m.**: Miklos Rozsa - **int.**: Clark Gable, Walter Pidgeon, Van Johnson, Brian Donlevy, Edward Arnold, Charles Bickford, John Hodiak, Marshall Thompson, Richard Quine, Cameron Mitchell, Cinton Sundberg, Ray Collins, Warner Anderson, John McIntire, Moroni Olsen, John Ridgely, Michael Steele, Edward Earle, Mack Williams, James Millican - **p.**: Pandro S. Berman per la M.G.M.

1949 **ANY NUMBER CAN PLAY (Fate il vostro gioco) — r.:** Mervyn Le Roy - **s.:** dal romanzo di Edward Harris Heth - **sc.:** Richard Brooks - **f.:** Harold Rosson - **scg.:** Cedric Gibbons e Urie McCleary - **m.:** Lennie Hayton - **int.:** Clark Gable, Alexis Smith, Wendell Corey, Audrey Totter, Barry Sullivan, Marjorie Rambeau, Frank Morgan, Mary Astor, Lewis Stone, Barry Sullivan, Edgar Buchanan, Leon Ames, Mickey Knox, Richard Rober, William Conrad, Darryl Hickman, Caleb Paterson, Dorothy Comingore, Art Baker - **p.:** Arthur Freed per la M.G.M.

1950 **KEY TO THE CITY (La chiave della città) — r.:** George Sidney - **s.:** Albert Beich - **sc.:** Robert Riley Crutcher - **f.:** Harold Rosson - **scg.:** Cedric Gibbons e Hans Peters - **m.:** Bronislau Kaper - **int.:** Clark Gable, Loretta Young, Frank Morgan, James Gleason, Marilyn Maxwell, Raymond Burr, Lewis Stone, Raymond Walburn, Pamela Britton, Zamah Cunningham, Clinton Sundberg, Marion Martin, Bert Freed, Emory Parnell, Clara Blendick - **p.:** Z. Wayne Griffin per la M.G.M.

TO PLEASE A LADY (Indianapolis) — r.: Clarence Brown - **s. e sc.:** Barre' Lyndon e Marge Decker - **f.:** Harold Rosson - **scg.:** Cedric Gibbons e James Basevi - **m.:** Bronislau Kaper - **int.:** Clark Gable, Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou, Will Geer, Roland Winteas, William C. McGaw, Lela Bliss, Emory Parnell, Frank Jenks, Helen Spring, Bill Hickman, Lew Smith, Ted Husing - **p.:** Clarence Brown per la M.G.M.

1951 **ACROSS THE WIDE MISSOURI (Il cacciatore del Missouri) — r.:** William A. Wellman - **s.:** dal libro di Bernard De Voto - **adatt.:** Talbot Jennings e Frank Cavett - **sc.:** Talbot Jennings - **f.** (Technicolor): William C. Mellor - **scg.:** Cedric Gibbons e James Basevi - **m.:** David Raksin - **int.:** Clark Gable, Ricardo Montalban, Adolphe Menjou, Maria Elena Marques, John Hodiak, J. Carrol Naish, Jack Holt, Alan Napier, George Chandler, Richard Anderson, Henri Letondal, Douglas Fowley, Louis Nicoletti, Ben Watson, Russell Simpson, Frankie Darro - **p.:** Robert Sisk per la M.G.M. - **d.:** Variety film.

CALLAWAY WENT THATAWAY — r., s. e sc.: Norman Panama e Melvin Frank - **f.:** Ray June - **scg.:** Cedric Gibbons e Eddie Imazu - **m.:** Marlin Skiles - **int.:** Fred MacMurray, Dorothy McGuire, Howard Kell, Jesse White, Fay Roope, Natalie Schafer, Douglas Kennedy, Elizabeth Fraser, Johnny Indirsano, Stan Freberg, Don Haggerty, Clark Gable (breve apparizione nella parte di se stesso) - **p.:** Norman Panama e Melvin Frank per la M.G.M.

1952 **LONE STAR (Stella solitaria) — r.:** Vincent Sherman - **s. e sc.:** Borden Chase, da un suo racconto - **adatt.:** Howard Estabrook - **f.:** Harold Rosson - **scg.:** Cedric Gibbons e Hans Peters - **m.:** David Buttolph - **int.:** Clark Gable, Ava Gardner, Broderick Crawford, Lionel Barrymore, Beulah Bondi, Ed Begley, James Burke, William Farnum, Lowell Gilmore, Moroni Olsen, Russell Simpson, Ralph Reed, Jonathan Cott, William Conrad, Lucius Cook, Ric Roman, Charles Cane, Nacho Galindo, Harry Woods, Dudley Sadler, Emmett Lynn, Trevor Bardette, Victor Sutherland - **p.:** Z. Wayne Griffin - **d.:** Variety film.

1953 **NEVER LET ME GO (Arrivò l'alba) — r.:** Delmer Daves - **s.:** dal romanzo « Came the Dawn » di Roger Bax - **sc.:** Ronald Millar e George Froeschel - **f.:** Robert Krasker - **scg.:** Alfred Junge - **m.:** Hans May - **int.:** Clark Gable, Gene Tierney, Richard Haydn, Kenneth More, Belita, Bernard Miles, Karel Stepanek, Theodore Bikel, Anna Valentina, Frederick Valk, Peter Illing, Robert Henderson, Stanley Maxted, Meinhart Mans, Alexis Chesnakov - **p.:** Clarence Brown per la M.G.M.

1954 **MOGAMBO (Mogambo) — r.:** John Ford - **s.:** dalla commedia di Wilson Collison - **sc.:** John Lee Mahin - **f.** (Technicolor): Robert Surtees e F.A. Young - **scg.:** Alfred Junge - **int.:** Clark Gable, Ava Gardner, Grace

Kelly, Donald Sinden, Philip Stainton, Eric Pohlman, Laurence Naismith, Denis O'Dea, le tribù Samburu, Wagenia, Bahaya e M'Beti - **p.**: Sam Zimbalist per la M.G.M. (« remake » di **Red Dust,** Lo schiaffo, 1932, di Victor Fleming, che era interpretato dallo stesso Gable nella medesima parte).

BETRAYED (Controspionaggio) — **r.**: Gottfried Reinhardt - **s.** e **sc.**: Ronald Millar e George Froeschel - **f.** (Eastmancolor): F.A. Young - **int.**: Clark Gable, Lana Turner, Victor Mature, Louis Calhern, O.E. Hasse, Wilfred Hyde White, Ian Carmichael, Niall MacGinnis, Nora Swinburne, Roland Culver, Leslie Weston - **p.**: M.G.M.

1955 **SOLDIER OF FORTUNE (L'avventuriero di Hong Kong)** — **r.**: Edward Dmytryk - **s.** e **sc.**: Ernest K. Gann, dal suo romanzo - **f.** (Cinemascope, De Luxe): Leo Tover - **scg.**: Lyle R. Wheeler e Jack Martin Smith - **m.**: Hugo Friedhofer - **int.**: Clark Gable, Susan Hayward, Michael Rennie, Anna Sten, Gene Barry, Alex D'Arcy, Tom Tully, Russell Collins, Leo Gordon, Richard Loo, Soo Young, Frank Tang, Jack Kruschen, Mel Welles, Jack Raine, George Wallace, Alex Finlayson, Noel Toy, Beal Wong, Robert Burton, Robert Quarry, Charles Davis, Victor Sen Yung, Frances Fong, Danny Chang - **p.**: Buddy Adler per la 20th Century-Fox.

THE TALL MEN (Gli implacabili) — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: dal romanzo di Clay Fischer - **sc.**: Sydney Boehm e Frank Nugent - **f.** (Cinemascope, De Luxe): Leo Tover - **scg.**: Lyle R. Wheeler e Mark-Lee Kirk - **m.**: Victor Young - **int.**: Clark Gable, Jane Russell, Robert Ryan, Cameron Mitchell, Juan Garcia, Harry Shannon, Emile Meyer, Stevan Darrell, Will Wright, Robert Adler, J. Lewis Smith, Russell Simpson, Mae Marsh, Gertrude Graner, Tom Wilson, Tom Fadden, Dan White, Argentina Brunetti, Doris Kemper, Carl Harbaugh, Post Park - **p.**: 20th Century-Fox.

1956 **THE KING AND FOUR QUEENS (Un re per quattro regine)** — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: da un racconto di Margaret Fitts - **sc.**: Margaret Fitts e Richard Alan Simmons - **f.** (Cinemascope, De Luxe): Lucien Ballard - **scg.**: Wiard Ihnen - **m.**: Alex North - **int.**: Clark Gable, Eleanor Parker, Jo Van Fleet, Jean Willes, Barbara Nichols, Sara Shane, Roy Roberts, Jay C. Flippen - **p.**: Russ-Field Co. e Gabco (Gable Co.) Productions per la United Artists - **d.**: Dear film.

1957 **BAND OF ANGELS (La banda degli angeli - La frusta e la carne)** — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: dal romanzo di Robert Penn Warren - **sc.**: John Twist, Ivan Goff, Ben Roberts - **f.** (Warnercolor): Lucien Ballard - **scg.**: Franz Bachelin - **m.**: Max Steiner - **int.**: Clark Gable, Yvonne De Carlo, Sidney Poitier, Efrem Zimbalist jr., Patric Knowles, Rex Reason, Torin Thatcher, Andrea King, Ray Teal, William Forrest, Russ Evans, Caroll Drake, Raymond Bailey, Tommie Moore, Noreen Corcoran - **p.**: Warner Bros.

1958 **RUN SILENT, RUN DEEP (Mare caldo)** — **r.**: Robert Wise - **s.**: dal romanzo del Comandante Edward L. Beach - **sc.**: John Gay - **f.**: Russell Harlan - **scg.**: Edward Carrere - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Clark Gable, Burt Lancaster, Jack Warden, Brad Dexter, Don Rickles, Nick Cravat, Joe Maross, Mary La Roche, Eddie Foy III, Budy Bond - **p.**: Harold Hetch per la Jeffrey-Hetch-Hill-Lancaster associata alla United Artists - **d.**: Dear film.

TEACHER'S PET (Dieci in amore) — **r.**: George Seaton - **s.** e **sc.**: Fay e Michael Kanin - **f.** (Vistavision, bianco e nero): Haskell Boggs - **scg.**: Hal Pereira e Earl Hedrick - **m.**: R[illegible] Webb - **int.**: Clark Gable, Doris Day, Gig Young, Mamie Van Doren, Marion Ross, Nick Adams, Vivian Nathan, Peter Baldwin, Harry Antrim, Charles Lane, Florenz Ames, Jack Albertson - **p.**: William Perlberg per la William Perlberg-George Seaton - **d.**: Paramount.

1959 **BUT NOT FOR ME (Ma non per me)** — **r.**: Walter Lang - **s.**: dalla commedia di Samson Raphaelson - **sc.**: John Michael Hayes - **f.**: Robert Burks - **scg.**: Hal Pereira e Earl Hendrick - **m.**: Leith Stevens - **int.**: Clark Gable, Carroll Baker, Lilli Palmer, Lee J. Cobb, Barry Coe, Thomas Gomez, Tom Duggan - **p.**: William Perlberg-George Seaton - **d.**: Paramount.

1960 **IT STARTED IN NAPLES (La baia di Napoli)** — **r.**: Melville Shavelson - **s.**: Michael Pertwel e Jack Davies - **sc.**: Melville Shavelson, Jack Rose, Suso Cecchi D'Amico - **f.** (Vistavision, Technicolor): Robert L. Surtees - **scg.**: Hal Pereira e Roland Anderson - **m.**: Alessandro Cicognini e Carlo Savina - **int.**: Clark Gable, Sophia Loren, Vittorio De Sica, Marietto, Paolo Carlini, Claudio Ermelli, Giovanni Filidoro - **p.**: Melville Shavelson e Jack Rose per la Capri - **d.**: Paramount (girato in Italia).

THE MISFITS (Gli spostati) — **r.**: John Huston - **s.** e **sc.**: Arthur Miller **f.**: Russell Metty - **scg.**: Stephen Grimes e William Newberry - **m.**: Alex North - **int.**: Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach, Kevin McCarthy, James Barton, Estelle Winwood, Dennis Shaw, Philip Mitchell, Walter Ramage, Peggy Barton, J. Lewis Smith, Marietta Tree, Bobby La Salle, Ryal Bowker, Ralph Roberts - **p.**: Frank E. Taylor per la Seven Arts, associata alla United Artists - **d.**: Dear film.

PRODUZIONE

1956 **THE KING AND FOUR QUEENS (Un re per quattro regine)** — **r.**: Raoul Walsh. **(V. Interpretazione).**

2) Gary Cooper

INTERPRETAZIONE

1926 **THE WINNING OF BARBARA WORTH (Sabbie ardenti** o **La rivincita di Barbara Worth)** — **r.**: Henry King - **s.**: dal romanzo di Harold Bell Wright - **sc.**: Frances Marion - **int.**: Ronald Colman, Vilma Banky, Gary Cooper, Clyde Cook - **p.**: Samuel Goldwyn.

1927 **IT (Cosetta)** — **r.**: Clarence Badger - **s.**: dal romanzo di Elinor Glyn - **adatt.**: Elinor Glyn - **sc.**: Hope Loring e Louis D. Lighton - **int.**: Clara Bow, Antonio Moreno, William Austin, Gary Cooper - **p.**: Elinor Glyn e Clarence Badger per la Paramount.

CHILDREN OF DIVORCE (I figli del divorzio) — **r.**: Frank Lloyd - **s.**: dal racconto di Owen Johnson - **sc.**: Hope Loring e Louis D. Lighton - **int.**: Clara Bow, Esther Ralston, Gary Cooper - **p.**: Frank Lloyd per la Paramount.

ARIZONA BOUND (Il demone dell'Arizona) — **r.**: John Waters - **s.**: Richard Allen Gates - **adatt.**: Marion Jackson - **sc.**: John Stone e Paul Gagelin - **int.**: Betty Jewel, El Brendel, Jack Daugherty, Gary Cooper - **p.**: Paramount.

WINGS (Ali) — **r.**: William A. Wellman - **s.**: John Monk Saunders - **sc.**: Hope Loring e Louis D. Lighton - **f.**: Harry Perry - **int.**: Clara Bow, Charles « Buddy » Rogers, Richard Arlen, Jobyna Ralston, Gary Cooper, El Brendel, « Gunboat » Smith, Richard Tucker, Henry B. Walthall - **p.**: Paramount.

NEVADA (Nevada il tiratore) — **r.**: John Waters - **s.**: dal romanzo di Zane Grey - **sc.**: John Stone e L.G. Rigby - **int.**: Gary Cooper, Thelma Todd, William Powell, Philip Strange - **p.**: Paramount (« remake » del film del 1915; un nuovo « remake » sarà realizzato da Charles T. Barton nel 1935).

THE LAST OUTLAW — **r.**: Arthur Rosson - **s.**: Richard Allan Gates - **adatt.**: J. Walter Ruben - **sc.**: John Stone e J. Walter Ruben - **int.**: Gary Cooper, Betty Jewel, Jack Luden - **p.**: Paramount.

1928 **BEAU SABREUR (Lo sciabolatore del Sahara)** — **r.**: John Waters - **s.**: dal racconto di Percival Christopher Wren - **sc.**: Tom J. Geraghty - **f.**: C. Edgar Schoenbaum - **int.**: Gary Cooper, Evelyn Brent, William Powell, Noah Beery - **p.**: Paramount.

THE LEGION OF THE CONDEMNED (La squadriglia degli eroi) — **r.**: William A. Wellman - **s.**: John Monk Saunders - **sc.**: John Monk Saunders e Jean De Limur - **f.**: Henry Gerrard - **int.**: Gary Cooper, Fay Wray, Lane Chandler - **p.**: William A. Wellman per la Paramount.

DOOMSDAY (Nido d'amore) — **r.**: Rowland V. Lee - **s.**: dal libro di Warwick Deeping - **adatt.**: Doris Anderson - **sc.**: Donald W. Lee - **f.**: Henry Gerrard - **int.**: Gary Cooper, Florence Vidor, Lawrence Grant - **p.**: Paramount.

HALF A BRIDE (Naufraghi... nell'amore) — **r.**: Gregory La Cava - **s.**: dal racconto « White Hands » di Arthur Stringer - **sc.**: Doris Anderson e Percy Heath - **f.**: Victor Milner - **int.**: Gary Cooper, Esther Ralston, William Worthington - **p.**: Paramount.

LILAC TIME (Le sette aquile) — **r.**: George Fitzmaurice - **s.**: dalla commedia di Jane Cowl e Jane Murfin - **adatt.**: Willis Goldbeck - **sc.**: Carey Wilson - **f.**: Sidney Hickox e Alvin Knechtel - **int.**: Gary Cooper, Colleen Moore, Kathryn McGuire - **p.**: George Fitzmaurice per la First National.

THE FIRST KISS (Primo bacio) — **r.**: Rowland V. Lee - **s.**: dal racconto « Four Brothers » di Tristram Tupper - **sc.**: John Farrow - **f.**: Alfred Gilks - **int.**: Gary Cooper, Fay Wray, Lane Chandler, Leslie Fenton - **p.**: Rowland V. Lee per la Paramount.

1929 **THE SHOPWORN ANGEL (L'idolo del sogno)** — **r.**: Richard Wallace - **s.**: dal racconto di Dana Burnet - **sc.**: Howard Estabrook e Albert Shelby LeVino - **f.**: Charles Lang - **int.**: Gary Cooper, Nancy Carroll, Paul Lukas - **p.**: Paramount (ne è stato realizzato una « remake » nel 1938, diretto da H.C. Potter).

WOLF SONG (La canzone dei lupi) — **r.**: Victor Fleming - **s.**: Harvey Fergusson - **sc.**: John Farrow e Keene Thompson - **f.**: Allen Siegler - **int.**: Gary Cooper, Lupe Velez, Louis Wolheim, Costantine Romanoff, Michael Vavitch, Ann Brody, Russell Columbo, Augustina Lopez, George Rigas - **p.**: Victor Fleming per la Paramount.

BETRAYAL (Tradimento) — **r.**: Lewis Milestone - **s.**: Victor Schertzinger e Nicholas Soussanin - **sc.**: Hans Kraly - **f.**: Henry Gerrard - **int.**: Emil Jannings, Esther Robston, Gary Cooper, Jada Weller, Douglas Haig, Bodil Rosing - **p.**: Paramount.

THE VIRGINIAN — **r.**: Victor Fleming - **s.**: Owen Wister e Kirk LaShelle, dal romanzo di Owen Wister e dalla commedia di O. Wister e Kirk LaShelle - **sc.**: Howard Estabrook - **dial.**: E. Paramore, jr. - **f.**: J. Roy Hunt - **int.**: Gary Cooper, Mary Brian, Richard Arlen, Walter Huston, Chester Conklin, Eugene Pallette, E.H. Calvert, Helen Ware, Victor Potel, Tex Young, Charles Stevens - **p.**: Paramount. (« Remake » dei film del 1914 e del 1923 — è il primo film sonoro di C.).

1930 **ONLY THE BRAVE** — **r.**: Frank Tuttle - **s.**: Keene Thompson - **sc.**: Agnes Brand Leahy e Edward E. Paramore, jr. - **f.**: Harry Fischbeck - **int.**: Gary Cooper, Mary Brian, Phillips Holmes, James Neill, Morgan Farley, Guy Oliver, John H. Elliott, E.H. Calvert, Virginia Bruce, Elda Vockel, William Le Maire, Freeman S. Wood, Lalo Encimas - **p.**: Paramount.

PARAMOUNT ON PARADE (Paramount Revue) — **supervisione:** Elsie Janis - **r.**: Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor

Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, A. Edward Sutherland, Frank-Tuttle e, per le scene realizzate a Parigi per le edizioni straniere, Charles de Rochefort - **f.**: Harry Fischbeck e Victor Milner - **int.**: gli attori della Paramount - **p.**: Paramount. (C. interpreta l'episodio **Drink to the Girl of My Dreams,** realizzato in Technicolor. E' il primo film a colori di C. — NB. Nell'ediz. italiana il film fu tutto stampato in bianco e nero).

THE TEXAN — **r.**: John Cromwell - **s.**: dal racconto « The Double-Dyed Deceiver » di O. Henry - **sc.**: Olivier H.P. Garrett e Daniel N. Rubin - **dial.**: Daniel N. Rubin - **f.**: Victor Milner - **int.**: Gary Cooper, Fay Wray, Emma Dunn, Oscar Apfel, James Marcus, Donald Reed, Soledad Jiminex, Edward J. Brady, Enrique Acosta, Veda Buckland - **p.**: Paramount. (Un « remake », dal titolo **The Llano Kid,** è stato diretto nel 1939 da Edward D. Venturini.)

SEVEN DAYS LEAVE — **r.**: Richard Wallace e John Cromwell - **s.**: dal racconto « The Old Lady Shows Her Medals » di James M. Barrie e dalla commedia omonima (in Italia « Le medaglie della vecchia signora ») - **sc.**: Dan Totheroh e John Farrow - **f.**: Charles Lang - **int.**: Gary Cooper, Beryl Mercer, Daisy Belmore, Arthur Hoyt, Nora Cecil, Tempe Pigett, Arthur Metcalfe - **p.**: Paramount.

A MAN FROM WYOMING — **r.**: Rowland V. Lee - **s.**: da un racconto di Joseph Moncure March e Lew Lipton - **sc.**: John V.A. Weaver e Albert Shelby LeVino - **f.**: Harry Fischbeck - **int.**: Gary Cooper, June Collyer, Regis Toomey, Morgan Farley, E.H. Calvert, Mary Foy, Emil Chautard, Ed Deening, William B. Davidson, Ben Hall - **p.**: Paramount.

THE SPOILERS — **r.**: Edwin Carewe e David Burton - **s.**: dal romanzo di Rex Beach - **sc.**: Bartlett Cormack e Agnes Brand Leahy - **dial.**: Bartlett Cormack - **f.**: Harry Fischbeck - **int.**: Gary Cooper, Kay Johnson, Betty Compson, William Boyd, Harry Green, Slim Summerville, James Kirkwood, Lloyd Ingraham, Oscar Apfel, Jack Holmes, George Irving, Knute Ericson - **p.**: Edwin Carewe per la Paramount. (« Remake » dei film della Selig del 1914 e di Lambert Hillyer del 1923.)

MOROCCO (Marocco) — **r.**: Joseph (Josef) von Sternberg - **s.**: dal dramma « Amy Jolly » di Benno Vigny - **sc.**: Jules Furthman - **f.**: Lee Garmes - **int.**: Gary Cooper, Marlene Dietrich, Adolphe Menjou, Ulrich Hampt, Juliette Compton, Francis MacDonald, Albert Conti, Eve Southern, Michael Visaroff, Paul Porcasi - **p.**: Paramount.

1931 **FIGHTING CARAVANS (L'ultima carovana o Il fuciliere del deserto)** — **r.**: Otto Brower e David Burton - **s.**: dal romanzo di Zane Grey - **sc.**: Edward E. Paramore, jr., Keene Thompson, Agnes Brand Leahy - **f.**: Lee Garmes - **int.**: Gary Cooper, Lily Damita, Ernest Torrence, Tully Marshall, Fred Kohler, Eugene Pallette, Roy Stewart, May Boley, James Marcus, Eve Southern, Donald McKenzie, Sid Saylor, Frank Magney, Charles Winninger - **p.**: Paramount.

CITY STREETS (Le vie della città) — **r.**: Rouben Mamoulian - **sc.**: Dashiell Hammett - **adatt.**: Max Marcin - **sc.**: Oliver H.P. Garrett - **f.**: Lee Garmes - **int.**: Gary Cooper, Sylvia Sidney, Paul Lukas, William Body, Guy Kibbee, Stanley Fields, Wynnne Gibson, Betty Sinclair - **p.**: Paramount.

I TAKE THIS WOMAN (Per una donna) — **r.**: Marion Gering - **s.**: dal romanzo « Lost Ecstasy » di Mary Roberts Rinehart - **adatt.**: Vincent Lawrence - **f.**: Victor Milner - **int.**: Gary Cooper, Carole Lombard, Helen Ware, Lester Vail, Charles Trowbridge, Clara Blandick, Gerald Fielding, Albert Hart, Gui Oliver, Syd Saylor, Mildred Van Dorn, Leslie Palmer - **p.**: Paramount.

HIS WOMAN (Il capitano) — **r.**: Edward Sloman - **s.**: dal romanzo « The Sentimentalist » di Dale Collins - **sc.**: Adelaide Heibron e Mel-

ville Baker - **f.**: William Steiner - **int.**: Gary Cooper, Claudette Colbert, Averill Harris, Richard Spiro, Douglas Dumbrille, Raquel Davida, Hamtree Harrington, Sidney Easton, Joan Blair, Charlotte Wynters, Herschell Mayall, Joe Spurin Calleja, Lon Hascal, Harry Davenport, John T. Doyle, Edward Keane - **p.**: Paramount.

1932 **DEVIL AND THE DEEP (Il diavolo nell'abisso)** — **r.**: Marion Gering - **s.**: Harry Hervey - **sc.**: Benn W. Levy - **int.**: Charles Laughton, Tallulah Bankhead, Gary Cooper - **p.**: Paramount.

IF I HAD A MILLION (Se avessi un milione) — **r.**: Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen Roberts, Norman Z. McLeod, James Cruze, William A. Seiter, H. Bruce Humberstone - **s.**: dal romanzo « Windfall » di Robert D. Andrews - **sc.**: Claude Bynion e altri - **int.**: (dell'episodio dei tre « marines »): Gary Cooper, Jack Oakie, Roscoe Karns - **p.**: Paramount.

A FAREWELL TO ARMS — **r.**: Frank Borzage - **s.**: dal romanzo di Ernest Hemingway - **sc.**: Benjamin Glazer e Oliver H.P. Garrett - **f.**: Charles Lang - **int.**: Helen Hayes, Gary Cooper, Adolphe Menjou, Mary Philips, Jack LaRue, Blanche Frederici, Henry Armetta, George Humbert, Fred Malatesta, Mary Forbes, Tom Ricketts, Robert Canterio, Gilbert Emery - **p.**: Paramount. (Un « remake » è stato diretto nel 1957 da Charles Vidor.)

1933 **TODAY WE LIVE (Rivalità eroica)** — **r.**: Howard Hawks - **s. e dial.**: William Faulkner - **sc.**: Edith Fitzgerald e Dwight Taylor - **f.**: Oliver T. Marsh - **int.**: Joan Crawford, Gary Cooper, Robert Young, Franchot Tone, Roscoe Karns, Louise Closser Hale, Rollo Lloyd, Hilda Vaughn - **p.**: Howard Hawks per la Metro-Goldwyn-Mayer.

ONE SUNDAY AFTERNOON (Convegno d'amore) — **r.**: Stephen Roberts - **s.**: dalla commedia di James Hagan - **sc.**: Grover Jones e William Slavens McNutt - **f.**: Victor Milner - **int.**: Gary Cooper, Fay Wray, Neil Hamilton, Frances Fuller, Roscoe Karns, Jane Darwell, Clara Blandick, Sam Hardy, Harry Schultz, James Bartis, A.S. Byron, Jack Clifford - **p.**: Louis D. Lighton per la Paramount.

DESIGN FOR LIVING (Partita a quattro) — **r.**: Ernst Lubitsch - **s.**: dalla commedia di Noel Coward - **sc.**: Ben Hecht - **f.**: Victor Milner - **scg.**: Hans Dreier - **int.**: Fredric March, Gary Cooper, Miriam Hopkins, Edward Everett Horton, Franklin Pangborn, Isabell Jewell, Harry Dunkinson, Helena Phillips, James Donlin, Vernon Steele, Thomas Brandon, Jane Darwell, Armand Kaliz, Adrienne D'Ambricourt, Windham Standing, Emile Chautard, Nora Cecil, George Savidan, Cosmo Bellew, Barry Vinton - **p.**: Ernst Lubitsch per la Paramount.

ALICE IN WONDERLAND — **r.**: Norman Z. McLeod - **s.**: dalla fiaba di Lewis Carroll - **sc.**: Joseph L. Mankiewicz e William Cameron Menzies - **f.**: Henry Sharp e Bert Glennon - **maschere e c.**: Wally Westmore e Newt Jones - **m.**: Dimitri Tiomkin - **int.**: Charlotte Henry, Richard Arlen, Rosco Ates, William Austin, Billy Barty, Billy Bevan, Colin Campbell, Harvey Clark, Gary Cooper **(il coniglio bianco)**, Jack Duffy, Harry Ekezian, Leon Errol, Louise Fazenda, W.C. Fields, Alec B. Francis, Skeets Gallagher, Meyer Grace, Raymond Hatton, Sterling Holloway, Edward Everett Horton, Roscoe Karns, Colin Kenny, Baby Le Roy, Lucie Littlefield, Mae Marsh, Charles McNaughton, Polly Moran, Jack Oakie, Patsy O'Byrne, Edna May Oliver, George Ovey, May Robson, Charlie Ruggles, Jackie Searle, Alison Skipworth, Ned Sparks, Will Stanton, Ford Sterling, Joe Torillo, Jacqueline Wells - **p.**: Paramount.

1934 **OPERATOR THIRTEEN (L'agente n. 13)** — **r.**: Richard Boleslawsky - **s.**: dai racconti di Robert W. Chambers - **sc.**: Harvey Thew, Zelda Sears, Eve Greene - **f.**: George Folsey - **m.**: Gus Kahn, Walter Do-

naldson - **int.:** Marion Davies, Gary Cooper, Sidney Toler, Mae Clarke, Four Mills Brothers, Douglas Dumbrille, Ned Sparks, Henry B. Walthall, James Marcus, Jay Llyod, Larry Adler, Hattie McDaniels, Jean Parker, Katherine Alexander, Ted Healy - **p.:** Lucien Hubbard per la Metro-Goldwyn-Mayer.

NOW AND FOREVER (Rivelazione) — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** Jack Kirkland, Melville Baker - **sc.:** Vincent Lawrence, Sylvia Thalberg - **f.:** Harry Fischbeck - **m.:** Harry Revel e Mack Gordon - **int.:** Gary Cooper, Carole Lombard, Shirley Temple, Sir Guy Standing, Charlotte Granville, Gilbert Emery, Henry Kolker, Tetsu Komai, Jameson Thomas, Harry Stubbs, Egon Brecher - **p.:** Louis D. Lighton per la Paramount.

1935 **THE WEDDING NIGHT (Notte di nozze)** — **r.:** King Vidor - **s.:** da una commedia di Edwin H. Knopf - **sc.:** Edith Fitzgerald - **f.:** Gregg Toland - **scg.:** Richard Day - **mo.:** Stuart Heisler - **int.:** Gary Cooper, Anna Sten, Ralph Bellamy, Helen Vinson, Sig Ruman, Esther Dale, Leonid Svegoff, Elinor Weselhoel, Milla Davenport, Agnes Anderson, Hilda Vaughn, Walter Brennan, Hedi Shope, Otto Yokomoka, Violet Axzelle, Ed Eberle, Robert L. Stevenson 2º - **p.:** Samuel Goldwyn.

THE LIVES OF A BENGAL LANCER (I Lancieri del Bengala) — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** dal libro di Francis Yeats-Brown - **adatt.:** Grover Jones e William Slavens McNutt - **sc.:** Waldemar Young, John L. Balderston, Achmed Abdullah - **f.:** Charles Lang - **int.:** Gary Cooper, Franchot Tone, Kathleen Burke, Richard Cromwell, Douglas Dumbrille, Sir Guy Standing, C. Aubrey Smith, Monte Blue, Colin Tapley, Akim Tamiroff, Jameson Thomas, Noble Johnson, Lumsden Hare, J. Carrol Naish, Mischa Auer - **p.:** Louis D. Lighton per la Paramount.

PETER IBBETSON (Sogno di prigioniero) — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** dal romanzo di George Du Maurier e dalla commedia di John Nathaniel Raphael - **adatt.:** Constance Collier - **sc.:** Vincent Lawrence e Waldemar Young, **con scene aggiunte** di John Meehan e Edwin Justus Mayer - **f.:** Charles Lang e Gordon Jennings - **mo.:** Stuart Heisler - **int.:** Gary Cooper, Ann Harding, John Halliday, Ida Lupino, Douglas Dumbrille, Virginia Weidler, Dickie Moore, Doris Lloyd, Elsa Buchanan, Christian Rub, Donald Meek, Gilbert Emery, Namara, Colin Tapley, Elsa Prescott, Marcella Corday, Clive Morgan - **p.:** Louis D. Lighton per la Paramount.

1936 **DESIRE (Desiderio o Canaglie di lusso)** — **r.:** Frank Borzage - **supervis.:** Ernst Lubitsch - **s.:** dalla commedia « Die schonen Tage von Aranjuez » di Hans Szokely e R.A. Stemmle - **sc.:** Edwin Justus Mayer, Waldemar Young, Samuel Hoffenstein - **f.:** Charles Lang e Victor Milner - **m.:** Frederick Hollaender e Leo Robin - **scg.:** Hans Dreier e Robert Usher - **int.:** Marlene Dietrich, Gary Cooper, John Halliday, William Frawley, Ernest Cossart, Akim Tamiroff, Alan Mowbray, Effie Tilbury, Enrique Acosta, Alice Feliz, Stanley Andrews - **p.:** Ernst Lubitsch per la Paramount.

MR. DEEDS GOES TO TOWN (E' arrivata la felicità) — **r.:** Frank Capra - **s.:** dal racconto « Opera Hat » di Clarence Budington Kelland - **sc.:** Robert Riskin - **f.:** Joseph Walker - **m.:** Haward Jackson - **int.:** Gary Cooper, Jean Arthur, George Bancroft, Lionel Stander, Douglas Dumbrille, Raymond Walburn, H.B. Warner, Margaret Matzenauer, Warren Hymer, Muriel Evans, Ruth Donnelly, Emma Dunn, Gene Morgan - **p.:** Frank Capra per la Columbia.

THE GENERAL DIED AT DAWN (Il Generale morì all'alba o L'oro della Cina) — **r.:** Lewis Milestone - **s.:** Charles G. Booth - **sc.:** Clifford Odets - **f.:** Victor Milner - **int.:** Gary Cooper, Madeleine Carroll, Akim Tamiroff, Dudley Digges, Porter Hall, William Frawley, J.M. Kerrigan,

Philip Ahn, Lee Tung Foo, Leonid Kinskey, John O'Hara - **p.:** William Le Baron per la Paramount.

THE PLAINSMAN (La conquista del West) — **r.:** Cecil B. De Mille - **s.:** da racconti di Courtney Ryley Cooper e Frank J. Wilstach - **adatt.:** Jeanie McPherson - **sc.:** Waldemar Young, Harold Lamb, Lynn Riggs - **f.:** Victor Milner e George Robison - **int.:** Gary Cooper, Jean Arthur, Charles Bickford, James Ellison, Porter Hall, Helen Burgess, John Miljan, Victor Varconi, Fred Kohler sr., Frank Albertson, Paul Harvey, Frank McGlynn sr., Fuzzy Knight, Purnell B. Pratt, Anthony Quinn, Pat Poriarty, Charles Judels, Walter Baldwin, George Ernest, Johnny Downs, Granville Bates, Harry Woods, Francis McDonald, George McQuarrie, George «Gabby» Hayes, Driscoll, The Antelipe Girls, I Pellirosse Cheyennes «Cervo Macchiato» e «Corna di bufalo» - **p.:** Cecil B. De Mille per la Paramount.

1937 **SOULS AT SEA (Anime sul mare)** — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** Ted Lesser - **sc.:** Grover Jones e Dale Van Every - **f.:** Charles Lang jr. - **m.:** Roland Anderson - **scg.:** Hans Dreier e Roland Anderson - **int.:** Gary Cooper, George Raft, Frances Dee, Olympe Bradna, Henry Wilcoxon, Harry Carey, Robert Cummings, Porter Hall, George Zucco, Virginia Weidler, Joseph Schildkraut, Gilbert Emery, Lucien Littlefield, Paul Fix, Tully Marshall, Monte Blue, Stanley Fields - **p.:** Paramount.

1938 **THE ADVENTURES OF MARCO POLO (Uno scozzese alla Corte del Gran Khan o Le avventure di Marco Polo)** — **r.:** Archie Mayo - **s.:** N.A. Pogson - **sc.:** Robert E. Sherwood - **f.:** Rudolph Mate (**eff. spec.:** James Basevi) - **sc.:** Richard Day - **m.:** Hugo Friedhofer - **int.:** Gary Cooper, Sigrid Gurie, Basil Rathbone, Lana Turner - **p.:** Samuel Goldwyn. (NB. La censura fascista, ritenendo il film non «ortodosso» dal punto di vista storico, ne consentì la circolazione in Italia solo a patto che titolo e dialoghi fossero rifatti eliminando ogni accenno a Marco Polo e dando al protagonista una fittizia cittadinanza scozzese. Solo nel dopoguerra è stata distribuita l'edizione con titolo e doppiaggio fedeli all'originale.)

BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (L'ottava moglie di Barbablù) — **r.:** Ernst Lubitsch - **s.:** dalla commedia di Alfred Savoir - **sc.:** Charles Brackett e Billy Wilder - **f.:** Leo Tover - **scg.:** Hans Dreier e Robert Usher - **m.:** Werner Heymann - **int.:** Gary Cooper, Claudette Colbert, David Niven, Edward Everett Horton, Elizabeth Patterson, Hermann Bing, Warren Hymer, Franklin Pangborn, Armand Cortes, Rolfe Sedan, Lawrence Grant, Lionel Pape, Tyler Brooke, Tom Ricketts, Barlowe Borland, Charles Halton, Sacha Guitry - **p.:** Ernst Lubitsch per la Paramount. («Remake» del film di Sam Wood del 1923.)

THE COWBOY AND THE LADY (La dama e il cowboy) — **r.:** H.C. Potter - **s.:** Leo McCarey e Fred R. Adams - **sc.:** S.N. Behrman e Sonya Levien - **f.:** Gregg Toland - **scg.:** Richard Day - **m.:** Alfred Newman - **int.:** Gary Cooper, Merle Oberon, Patsy Kelly, Walter Brennan, Fuzzy Knight, Mabel Todd, Henry Kolker, Berton Churchill, Harry Davenport, Emma Dunn, Walter Walker, Charles Richmann, Frederick Vogeding - **p.:** Samuel Goldwyn per la United Artists.

1939 **BEAU GESTE (Beau Geste)** — **r.:** William A. Wellman - **s.:** dal romanzo di Percival Christopher Wren - **sc.:** David Carson - **f.:** Theodor Sparkuhl - **scg.:** Hans Dreier e Robert Odell - **int.:** Gary Cooper, Ray Milland, Robert Preston, Susan Hayward, J. Carrol Naish, Albert Dekker, Broderick Crawford, Charles Barton, James Stephenson, Heather Thatcher, G.P. Humbley jr., James Burke, Arthur Aylesworth, Harry Woods, Harold Huber, Stanley Andrews, Donald O'Connor, Billy Cook, Martin Spellman, David Holt, Ann Billis, Harvey Stephens, Henry Branden, Barry Macollum, Ron Randell - **p.:** William A. Wellman per la Paramount. («Remake» del film di Herbert Brenon del 1927.)

THE REAL GLORY (La gloriosa avventura) — **r.**: Henry Hathaway - **s.**: dal romanzo di Charles L. Clifford - **sc.**: Jo Swerling e Robert R. Presnell - **f.**: Rudolph Mate - **scg.**: James Basevi - **m.**: A. Newman - **int.**: Gary Cooper, David Niven, Broderick Crawford, Andrea Leeds, Reginald Owen, Kay Johnson, Russell Hicks, Vladimir Sokoloff, Benny Inocencio, Charles Waldron, Rudy Robles, Tetsu Komai, Ray Gordon, Henry Kolker - **p.**: Samuel Goldwyn e Robert Riskin per la United Artists.

1940 **THE WESTERNER (L'uomo del West)** — **r.**: William Wyler - **s.**: dal racconto di Stuart N. Lake - **sc.**: Jo Swerling e Niven Busch - **f.**: Gregg Toland - **m.**: Dimitri Tiomkin - **int.**: Gary Cooper, Walter Brennan, Doris Davenport, Lillian Bond, Fred Stone, Forrest Tucker, Paul Hurst, Chill Wills, Charles Halton, Tom Tyler, Lupita Tovar, Dana Andrews, Julian Rivero, Roger Gray; Arthur Aylesworth, Trevor Bardette - **p.**: Samuel Goldwyn per la United Artists.

NORTHWEST MOUNTED POLICE (Giubbe rosse) — **r.**: Cecil B. De Mille - **s.**: da « Royal Canadian Mounted Police » di R.C. Fetherstonhaug - **sc.**: Alan Le May, Jesse L. Lasky jr., C. Gardner Sullivan - **f.** (Technicolor): Victor Milner e Duke Green - **m.**: Victor Young - **scg.**: Hans Dreier e Roland Anderson - **int.**: Gary Cooper, Madeleine Carroll, Paulette Goddard, Preston Foster, Robert Preston, George Bancroft, Lynne Overman, Akim Tamiroff, Walter Hampden, Lon Chaney jr., Montague Love, Francis McDonald, George E. Stone, Willard Robertson, Regis Toomey, Richard Denning, Robert Ryan, Douglas Kennedy, Clara Blandick, Ralph Byrd, Lane Chandler, Julia Faye, Jack Pennick, Rod Cameron, Buster Rasmonde, James Seay, Jack Chaplin, Eric Alden, Wallace Reid jr., Bud Clary, Evan Thomas, Davidson Clark, Chief Thundercloud, Harry Burns, Lon Merrill, Ynes Seabury, Eva Puig, Julia Faye - **p.**: Cecil B. De Mille per la Paramount.

1941 **MEET JOHN DOE (Arriva John Doe o I dominatori della metropoli)** — **r.**: Frank Capra - **s.**: da un racconto di Richard Connell e Robert Presnell - **sc.**: Robert Riskin - **f.**: George Barnes - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Stephen Goosson - **int.**: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Edward Arnold, Walter Brennan, James Gleason, Spring Byington, Gene Lockhart, Rod La Rocque, Irving Bacon, Regis Toomey, J. Farrell MacDonald, Warren Hymer, Harry Holman, Andrew Tombes, Pierre Watkin, Stanley Andrews, Mitchell Lewis, Charles Wilson, Vaughan Glaser, Sterling Holbway, Mike Frankovich, Knox Manning, John B. Hughes, Hall Johnson Choir - **p.**: Frank Capra per la Warner Bros.

SERGEANT YORK (Il Sergente York) — **r.**: Howard Hawks - **s.**: dai libri « War Diary of Sergeant York » di Sam K. Cowan, « Sergeant York and His People » di Sam K. Cowan, « Sergeant York - Last of the Long Hunters » di T. Skeyhill - **sc.**: Aben Finkel, Harry Chandlee, Howard Koch, John Huston - **f.**: Sol Polito - **m.**: Max Steiner - **int.**: Gary Cooper, Joan Leslie, Walter Brennan, George Tobias, Stanley Ridges, Margaret Wycherly, Ward Bond, Noah Beery jr., June Lockhart, Dickie Moore, Clem Bevans, Howard da Silva, Charles Trowbridge, Harvey Sthephens, David Bruce, Charles Esmond, Joseph Sawyer, Pat Flaherty, Robert Porterfield, Erville Anderson - **p.**: Jesse L. Lasky e Hal B. Wallis per la Warner Bros.

BALL OF FIRE (Colpo di fulmine) — **r.**: Howard Hawks - **s.**: Billy Wilder e Thomas Monroe - **sc.**: Charles Brackett e Billy Wilder - **f.**: Gregg Toland - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Perry Ferguson - **int.**: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Oscar Homolka, Dana Andrews, Dan Duryea, Henry Travers, S.Z. Sakall, Tully Marshall, Leonid Kinskey, Richard Haydn, Aubrey Mather, Allen Jenkins, Gene Krupa e la sua orchestra - **p.**: Samuel Goldwyn per la R.K.O. (Di questo film lo stesso Hawks ha realizzato un « remake » nel 1948: **A Song Is Born**, Venere e il professore.)

1942 **THE PRIDE OF THE YANKEES (L'idolo delle folle)** — **r.:** Sam Wood - **s.:** Paul Gallico - **sc.:** Jo Swerling e Herman J. Mankiewicz - **f.:** Rudolph Maté - **m.:** Leigh Harline - **int.:** Gary Cooper, Teresa Wright, Walter Brennan, Babe Ruth - **p.:** Samuel Goldwyn per la R.K.O.

1943 **FOR WHOM THE BELL TOLLS (Per chi suona la campana)** — **r.:** Sam Wood - **s.:** dal romanzo di Ernest Hemingway - **sc.:** Dudley Nichols - **f.** (Technicolor): Ray Rennahan - **m.:** Victor Young - **scg.:** Hans Dreier e Haldane Douglas - **int.:** Gary Cooper, Ingrid Bergman, Akim Tamiroff, Katina Paxinou, Arturo De Cordova, Joseph Calleja, Vladimir Sokoloff, Mikhail Rasumny, Fortunio Bonanova, Eric Feldary, Victor Varconi, Lilo Yarson, Aleksander Granach, Adia Kuznetzoff, Leonid Sneyoff, Leo Bulgakov, Duncan Renaldo, George Coulouris, Frank Puglia, Pedro Cordoba, Michael Visaroff, Konstantin Shayne, Martin Garralaga, Jean Del Val, Jack Mylong, Feodor Chaliapin - **p.:** Sam Wood per la Paramount.

1944 **THE STORY OF DR. WASSELL (La storia del dottor Wassell)** — **r.:** Cecil B. De Mille - **s.:** dall'autobriografia del Comandante Corydon M. Wassell e dalla biografia di James Hilton - **adatt.:** Jeanie McPherson - **sc.:** Alan Le May e Charles Bennett - **f.** (Technicolor): Victor Milner e William Snyder - **scg.:** Hans Dreier e Roland Anderson - **m.:** Victor Young - **int.:** Gary Cooper, Laraine Day, Signe Hasso, Dennis O'Keefe, Carol Thurston, Stanley Ridges, Carl Esmond, Paul Kelly, Elliot Reid, Renny McEvoy, Philip Ahn, Oliver Thorndike, George Macready, Barbara Britton, Malvin Francis, Boyd Irwin, Charles Trowbridge, Douglas Fowley, Lester Matthews, Yvonne De Carlo, Miles Mander, Gordon Richards, Victor Varconi, Joel Allen, Edith Barreth, James Millican, Doodles Weaver - **p.:** Cecil B. De Mille per la Paramount.

CASANOVA BROWN (Le tre donne di Casanova) — **r.:** Sam Wood - **s.:** dalla commedia « Bachelor Father » di Floyd Dell e Thomas Mitchell - **sc.:** Nunnally Johnson - **f.:** John Seitz - **m.:** Arthur Lange - **scg.:** Ferry Ferguson - **int.:** Gary Cooper, Teresa Wright, Anita Louise, Frank Morgan, Mary Treen, Patricia Collinge, Edmond Breon, Jill Esmond, Emory Parnell, Isabel Elsom, Halliwell Hobbes - **p.:** Nunnally Johnson per la International Pictures.

1945 **ALONG CAME JONES (Il magnifico avventuriero)** — **r.:** Stuart Heisler - **s.:** dal romanzo di Alan Le May - **sc.:** Nunnally Johnson - **f.:** Milton Krasner - **m.:** Arthur Lange - **int.:** Gary Cooper, Loretta Young, William Demarest, Dan Duryea, Fran Sully, Russell Simpson, Arthur Loft, Willard Robertson, Don Costello, Ray Teal, Walter Sande, Chris Pin Martin, Douglas Morrow, Erville Anderson, Lane Chandler, Lane Watson, Ralph Dunn - **p.:** Gary Cooper per la International Pictures.

SARATOGA TRUNK (Saratoga) — **r.:** Sam Wood - **s.:** dal romanzo di Edna Ferber - **sc.:** Casey Robinson - **f.:** Ernest Haller - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Carl Jules Wely - **int.:** Gary Cooper, Ingrid Bergman, Flora Robson, Jerry Austin, John Warburton, Florence Bates, Curt Bois, John Abbott, Ethel Griffies, Marla Shelton, Helen Freeman, Sophie Huxley, Fred Essler, Louis Payne, Sarah Edwards, Adrienne D'Ambricourt, Jacqueline DeWitt - **p.:** Hal B. Wallis per la Warner Bros.

1946 **CLOAK AND DAGGER (Maschere e pugnali)** — **r.:** Fritz Lang - **s.:** Boris Ingster e John Larkin, dal libro di Corey Ford e Alastair MacBain - **sc.:** Albert Maltz e Ring Lardner jr. - **m.:** Max Steiner - **mo.:** Christian Niby - **int.:** Gary Cooper, Lilli Palmer, Robert Alda, Vladimir Sokoloff - **p.:** Milton Sperling per la Warner Bros.

1947 **UNCONQUERED (Gli invincibili)** — **r.:** Cecil B. De Mille - **s.:** dal romanzo di Neil H. Swanson - **sc.:** Charles Bennett, Fredric M. Frank, Jesse Lasky jr. - **f.** (Technicolor): Ray Rennahan - **scg.:** Hans Dreier e Walter Tyler - **m.:** Victor Young - **int.:** Gary Cooper, Paulette Goddard, Boris Karloff, Howard Da Silva, Cecil Kellaway, Ward Bond,

Katherine DeMille, Victor Varconi, Henry Wilcoxon, Sir C. Aubrey Smith, Virginia Grey, Porter Hall, Mike Mazurki, Richard Gaines, Virginia Campbell, Gavin Muir, Alan Napier, Nan Sunderland, Marc Lawrence, Jane Nigh, Griff Barnett, John Maylong, Lloyd Bridges, Oliver Thorndike, Paul L. Burns, Davidson Clark - **p.**: Cecil B. De Mille per la Paramount.

VARIETY GIRL (Rivista di stelle) — **r.**: George Marshall - **s. e sc.**: Edmund Hartmann, Frank Tashlin, Robert Welch, Monte Brice - **f.**: Lionel Lindon e Stuart Thompson - **m.**: Joseph J. Lilley e Troy Sanders - **scg.**: Hans Dreier e Robert Clatwortens - **int.**: Mary Hatcher, Olga San Juan, De Forest Kelley, William Demarest, Frank Faylen, Frank Ferguson, Bing Crosby, Bob Hope, Dorothy Lamour, Gary Cooper, Billy De Wolfe e gli attori della Paramount - **p.**: Daniel Dare per la Paramount.

1948 **GOOD SAM (Il buon Samaritano)** — **r.**: Leo McCarey - **s.**: Leo McCarey e John Klorer - **sc.**: Ken Englund - **f.**: George Barnes - **scg.**: John B. Goodman - **m.**: Robert Emmett Dolan - **int.**: Gary Cooper, Ann Sheridan, Ray Collins, Edmund Lowe, Joan Lorring, Clinton Sundberg, Minerva Urecal, Louise Beavers, Dick Ross, Lora Lee Michel, Bobby Dolan jr., Matt Moore, Netta Packer, Ruth Roman, Carol Stevens, Todd Karns, Irving Bacon, William Frawley, Harry Hayden - **p.**: Leo McCarey per la R.K.O.

1949 **THE FOUNTAINHEAD (La fonte meravigliosa)** — **r.**: King Vidor - **s. e sc.**: Ayn Rand, dal suo romanzo - **f.**: Robert Burks - **scg.**: Edward Carrere - **m.**: Max Steiner - **int.**: Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Hull, Ray Collins, Moroni Olsen, Jerome Cowan, Paul Harvey, Henry Woods, Paul Stanton - **p.**: Henry Blanche per la Warner Bros.

IT'S A GREAT FEELING (L'amore può attendere) — **r.**: David Butler - **s.**: I.A.L. Diamond - **sc.**: Jack Rose e Melville Shavelson - **f.**: Wilfrid M. Clive - **m.**: Jule Styne - **scg.**: Stanley Fleischer - **int.**: Dennis Morgan, Doris Day, Jack Carson, Bill Goodwin, Irving Bacon, Claire Carleton, Harlan Warde, Jacqueline De Witt, Mazzone-Abbott Dancers e Gary Cooper (breve apparizione nella parte di se stesso) - **p.**: Alex Gottlieb per la Warner Bros.

TASK FORCE (Aquile sul mare) — **r., s. e sc.**: Delmer Daves - **f.**: Robert Burks e Wilfrid M. Cline - m.: Franz Waxman - **scg.**: Leo K. Kuter - **int.**: Gary Cooper, Jane Wyatt, Walter Brennan, Julie London, Wayne Morris, Bruce Bennett, Jack Holt, Stanley Ridges, John Ridgely, Richard Rober, Art Daker, Moroni Olsen, Ray Montgomery, Harlan Warde, James Holden, Rory Mollinson, John Gallaudet, Warren Douglas - **p.**: Jerry Wald per la Warner Bros.

1950 **BRIGHT LEAF (Le foglie d'oro)** — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: dal romanzo di Foster Fitz-Simons - **sc.**: Ranald McDougall - **f.**: Karl Freund - **m.**: Victor Young - **scg.**: Stanley Fleischer - **int.**: Gary Cooper, Lauren Bacall, Patricia Neal, Jack Carson, Donald Crisp, Gladys George, Elisabeth Patters, Jeff Corey, Taylor Holmes, Thurston Hall, Jimmy Griffith, Marietta Canty, William Walker - **p.**: Henry Blanke per la Warner Bros.

DALLAS (Il colonnello Hollister) — **r.**: Stuart Heisler - **s. e sc.**: John Twist - **f.**: Ernest Haller - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Douglas Bacon - **int.**: Gary Cooper, Ruth Roman, Steve Cochran, Raymond Massey, Leif Erickson, Barbara Payton, Antonio Moreno, Jerome Cowan, Reed Hadley, Gil Donaldson, Zon Murray, Will Wright, Monte Blue, Byron Keith, Jose Dominguez, Steve Dunhill - **p.**: Anthony Veiller per la Warner Bros.

1951 **YOU'RE IN THE NAVY NOW (Il Comandante Johnny)** — **r.**: Henry

Hathaway - **s.**: da un articolo di John W. Hazard - **sc.**: Richard Murphy - **f.**: Joe MacDonald - **m.**: Cyril Mockridge - **scg.**: Lyle Wheeler e J. Russell Spencer - **int.**: Gary Cooper, Jane Greer, Eddie Albert, Millard Mitchell, John McIntire, Ray Collins, Harry Von Zell, Jack Webb, Richard Erdman, Harvey Lembeck, Henry Slate, Ed Begley, Fay Roope, Charles Tannen, Charles Buchinski, Jack Warden - **p.**: Fred Kohlmar per la 20th Century Fox.

STARLIFT — **r.**: Roy Del Ruth - **s.**: John Klorer - **sc.**: John Klorer e Karl Lamb - **f.**: Ted McCord - **m.**: Ray Heindorf - **scg.**: Charles H. Clarke - **int.**: Doris Day, Gordon MacRae, Virginia Mayo, Gene Nelson, James Cagney, Ruth Roman, Randolph Scott, Janice Rule, Don Haggerty, Dick Wesson, Gary Cooper, Frank Lovejoy, Virginia Gibson - **p.**: Robert Arthur per la Warner Bros. (C. interpreta uno « sketch » con Lovejoy e la Gibson, parodia del « western » e di se stesso.)

IT'S A BIG COUNTRY — **r.**: Richard Thorpe, John Sturges, Charles Vidor, Don Weis, Clarence Brown, William A. Wellman, Don Hartman - **s.**: Dore Schary ed altri - **sc.**: William Ludwig, Helen Deutsch, Ray Chordes, Isobel Lennart, Allen Rivkin, Dorothy Kingsley, George Wells - **f.**: John Alton, Ray June, William C. Mellor, Joseph Ruttenberg - **sup.**: Johnny Green - **m.**: Bronislau Kaper, Rudolph G. Koff, David Raksin, David Rose - **scg.**: C. Gibbons e altri - **int.**: Ethel Barrymore, Keefe Brasselle, Gary Cooper, Nancy Davis, Van Johnson, Gene Kelly, Janet Leigh, Marjorie Main, Frederic March, George Murphy, William Powell, S.Z. Sakall, Lewis Stone, James Whitmore, Keenan Wynn - **p.**: Robert Sisk per la Metro-Goldwyn-Mayer. (C. interpreta gli episodi **Texas** e **The Spirit of America**.)

DISTANT DRUMS (Tamburi lontani) — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: Niven Busch - **sc.**: Niven Busch e Martin Rackin - **f.**: Sid Hickox - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Douglas Bacon - **int.**: Gary Cooper, Mari Aldon, Richard Webb, Ray Teal, Arthur Hunnicutt - **p.**: Milton Sperling per la Warner Bros.

1952 **HIGH NOON (Mezzogiorno di fuoco)** — **r.**: Fred Zinnemann - **s.**: dal racconto « The Tin Star » di John W. Cunningham - **sc.**: Carl Foreman - **f.**: Floyd Crosby - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Rudolph Sternad - **mo.**: Elmo Williams - **int.**: Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Otto Kruger, Henry Morgan, Lon Chaney jr., Ian Mac Donald, Eve McVeagh, Harry Shannon, Lee Van Cleef, Bob Wilke, Sheb Woolley, Tom London, Ted Stanhope, Larry Blake, William Phillips - **p.**: Stanley Kramer per la United Artists.

SPRINGFIELD RIFLE (La maschera di fango) — **r.**: André De Toth - **s.**: Sloan Nibley - **sc.**: Charles Marquis Warren e Frank Davis - **f.** (Warnercolor): Edwin Du Par - **m.**: Max Steiner - **scg.**: John Beckman - **int.**: Gary Cooper, Phyllis Thaxter, David Brian, Phil Carey, Paul Kelly, Lon Chaney jr., James Mullican, Guinn Williams, Alan Hale jr., Martin Wilton Graft, Richard Hale, James Brown, Vince Barnett, Poodles Hanneford, Jack Woody, Jerry O'Sullivan, Ned Young, William Fawcett - **p.**: Louis F. Edelman per la Warner Bros.

1953 **RETURN TO PARADISE (Samoa)** — **r.**: Mark Robson - **s.**: dal libro di James A. Michener - **f.**: Vinton Hoch - **int.**: Gary Cooper, Roberta Haynes, Barry Jones, Moira MacDonald, John Hudson, Va'a, Hans Kruse, Mamea Matamua, Herbert Ah Sue, Henreeta Codinet, L'ili, Ezra Williams, George Miedske, Donald Ashford, Terry Dumleavy, Malia, Kalapu, Howard Poulsen, Webb Overlander, Frances Gow, Brian McEwen, Kathleen Newick - **p.**: Theodor Warth per la United Artists.

BLOWING WILD (Ballata selvaggia) — **r.**: Hugo Fregonese - **s. e sc.**: Philip Yordan - **f.**: Sid Hickox - **scg.**: Al Ybarra - **int.**: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Anthony Quinn, Ruth Roman, Ward Bond, Ian

MacDonald, Richard Karlan, Juan Garcia - **p.**: Milton Sperling per la Warner Bros.

1954 **GARDEN OF EVIL (Il prigioniero della miniera)** — **r.**: Henry Hathaway - **s.**: Fred Freiberger e William Tunberg - **sc.**: Frank Fenton - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Milton Krasner, Jorge Stahl, jr. - **scg.**: Lyle Wheeler e Edward Fitzgerald - **int.**: Gary Cooper, Susan Hayward, Richard Widmark, Cameron Mitchell, Hugh Marlowe, Rita Moreno, Victor Manuel Mendoza, Fernando Wagner, Arturo Soto Rangel, Manuel Donde, Antonio Bribesca, Salvado Terranova - **p.**: 20th Century Fox. (E' il primo film di C. in Cinemascope.)

VERA CRUZ (Vera Cruz) — **r.**: Robert Aldrich - **s.**: Borden Chase - **sc.**: Roland Kibbee e James R. Webb - **f.** (Superscope, Technicolor): Ernest Laszlo - **scg.**: Al Ybarra - **int.**: Gary Cooper, Burt Lancaster, Denise Darcel, Cesar Romero, Sarita Montiel, George Macready, Ernest Borgnine, Morris Ankrum, James McCalliova, Jack Lambert, Henry Brandon, Charles Buchinsky, Jack Elam, James Seay, Archie Savage, Charles Hovath, Juan Garcia - **p.**: James Hill per la Harold Hecht-Burt Lancaster per la United Artists.

1955 **THE COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL (Corte marziale)** — **r.**: Otto Preminger - **s. e sc.**: Milton Sperling e Emmett Lavery - **f.** (Cinemascope, Warnercolor): Sam Leavitt - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Malcolm Bert - **int.**: Gary Cooper, Ralph Bellamy, Rod Steiger, Elizabeth Montgomery, Fred Clark, Charles Bickford, James Daly, Jack Lord, Peter Graves, Darren McGavin, Robert Simon, Charles Dingle, Dayton Lummis, Tom McKee, Steve Roberts, Herbert Heyes, Robert Burbaker, Phil Arnold, Ian Wolfe, Will Wright, Carleton Young - **p.**: Milton Sperling per la Warner Bros.

1956 **FRIENDLY PERSUASION (La legge del Signore - L'uomo senza fucile)** — **r.**: William Wyler - **s.**: dal romanzo di Jessamyn West - **adatt.**: Jessamyn West e William Wyler - **sc.**: Michael Wilson - **f.** (Metroscope, De Luxe Color): Ellsworth Frederich - **m.**: Dimitri Tiomkin - **canzoni**: Francis Webster e Dimitri Tiomkin, cantate da Pat Boone - **scg.**: Joe Kish - **cost.**: Dorothy Jeakins e Bert Henrikson - **int.**: Gary Cooper, Dorothy McGuire, Anthony Perkins, Phyllis Love, Richard Eyer, Marjorie Main, Robert Middleton, Mark Richmann, Edna Skinner, Marjorie Durant, Frances Farwell - **p.**: William Wyler (**p. ass.**: Robert Wyler) per la Allied Artists.

1957 **LOVE IN THE AFTERNOON (Arianna)** — **r.**: Billy Wilder - **s.**: dal romanzo «Ariane» di Claude Anet - **sc.**: Billy Wilder e I.A.L. Diamond - **f.**: Alexandre Trauner - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Gary Cooper, Audrey Hepburn, Maurice Chevalier, Van Doude, John McGiver, Lise Bourdin, Bonifas, Gyula Kokas, Michel Kokas, George Cocos, Victor Gazzoli, Olga Valery - **p.**: Billy Wilder (**p. ass.**: William Schorr e Doane Harrison) per la Allied Artists. («Remake» del film **Ariane,** Arianna, 1931, di Paul Czinner.)

1958 **TEN NORTH FREDERICK (Un pugno di polvere)** — **r. e sc.**: Philip Dunne - **s.**: dal romanzo di John O'Hara - **f.** (Cinemascope): Joe MacDonald - **scg.**: Lyle R. Wheeler e Addison Hehr - **m.**: Leigh Harline **int.**: Gary Cooper, Diane Varsi, Suzy Parker, Geraldine Fitzgerald, Tom Tully, Ray Stricklyn, Stuart Whitman, Philip Ober, John Emery, Linda Watkins, Barbara Nichols, Joe McGuinn, Jess Kirkpatrick, Nolan Leary, Helen Wallace - **p.**: Charles Brackett per la 20th Century Fox.

MAN OF THE WEST (Dove la terra scotta) — **r.**: Anthony Mann - **sc.**: William C. Brown - **sc.**: Reginald Rose - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Ernest Haller - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Hylyard Brown - **int.**: Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb, Arthur O'Connell, Jack Lord, John Dehner, Royal Dano, Robert Wilke, Jack Williams, Guy Wilkerson,

Chuck Robertson, Frank Ferguson - **p.**: Walter M. Mirisch per la United Artists.

1959 **THE HANGING TREE (L'albero degli impiccati)** — **r.**: Delmer Daves - **s.**: da un racconto di Dorothy M. Johnson - **sc.**: Wendell Mayes e Halsted Welles - **f.** (Technicolor): Ted McCord - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Daniel B. Cathcart - **int.**: Gary Cooper, Maria Schell, Karl Malden, Ben Piazza, George C. Scott, Karl Swenson, Virginia Gregg, John Dierkes, King Donovan - **p.**: Martin Jurow e Richard Sheoherd per la Warner Bros.

THEY CAME TO CORDURA (Cordura) — **r.**: Robert Rossen e James Havens - **s.**: dal romanzo di Glendon Swarthout - **sc.**: Ivan Moffat e Robert Rossen - **f.** (Cinemascope e Eastmancolor): Burnett Guffey e Frank G. Carson - **m.**: Elie Siegmeister - **scg.**: Cary Odell - **int.**: Gary Cooper, Rita Hayworth, Van Heflin, Tab Hunter, Richard Conte, Michael Callan, Dick York, Robert Keith, Carlos Romero, James Bannon, Edward Platt, Maurice Jara, Sam Buffington, Arthur Hanson - **p.**: William Goetz per la Columbia Pictures.

THE WRECK OF THE MARY DEARE (I giganti del mare) — **r.**: Michael Anderson - **s.**: dal romanzo di Hammond Innes - **sc.**: Eric Ambler - **f.** (Cinemascope e Metrocolor): Joseph Ruttenberg e Fred Young - **m.**: George Duning - **scg.**: Hans Peters e Paul Groesse - **int.**: Gary Cooper, Charlton Heston, Michael Redgrave, Emlyn Williams, Cecil Parker, Alexander Knox, Virginia McKenna, Richard Harris, Ben Wright, Peter Illing, Terence de Marney, Ashely Wowan, Charles Davis - **p.**: Julian Blaunstein per la Metro-Goldwyn-Mayer.

1960 **THE NAKED EDGE (Il dubbio)** — **r.**: Michael Anderson - **s.**: dal romanzo «First Train to Babylon» di Max Erlich - **sc.**: Joseph Stefano - **f.**: Erwin Hillier - **m.**: William Alvin - **scg.**: Carmen Dillon - **int.**: Gary Cooper, Deborah Kerr, Michael Wilding, Hermione Gingold, Eric Portman, Ray McAnally, Ronald Howard, Wilfred Lawson, Peter Cushing - **p.**: Pennebaker - Baroda Prod. per la United Artists.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

La personalità del produttore

colloquio con DINO DE LAURENTIIS

LEONARDO FIORAVANTI: *E' qui con noi Dino De Laurentiis. Chi è Dino De Laurentiis? Potrei rispondere: è Dino De Laurentiis. Il che significa che egli ha un nome talmente conosciuto e tanto importante nella cinematografia mondiale e nostra che è inutile aggiungere ancora aggettivi o altre qualificazioni. Potrei dire intanto, e De Laurentiis ha avuto la cortesia di ricordarmelo, che è un ex-allievo del Centro Sperimentale, ex-allievo dei primi anni, quando il Centro era poca cosa, ancora in embrione, e stava crescendo lentamente per la volontà di coloro — dirigenti ed allievi — che credettero fortemente nella funzione formatrice dell'Istituto, tanto che forse i migliori allievi del Centro possono dirsi proprio quelli dei primi anni. E' indubbio che gli allievi di quegli anni furono favoriti dalle circostanze, ma resta il fatto che i nomi più prestigiosi di cui il Centro si onora sono proprio quelli degli allievi di allora. Anche gli anni successivi hanno dato i loro frutti, ed io sono certo che tra qualche anno si potrà dire di voi la stessa cosa. Se dovessi sintetizzare in brevi parole l'attività di Dino De Leurentiis come produttore, la classificherei così: intuizione, audacia e coraggio ed organizzazione. Dino De Laurentiis è indubbiamente un uomo di grande intuito e sensibilità. Egli ha concorso in maniera esemplare e straordinaria a svincolare il cinema italiano da certi schemi, divenuti obbligatori, per proiettarlo su panorami industriali e anche artistici di più ampio respiro, in un mondo più vasto di quello che era il vecchio, ristretto entro un ambiente tipicamente regionale, ed anzi a volte quasi provinciale, per mancanza di slancio e di capacità a conquistare un pubblico extra-nazionale. All'intuito De Laurentiis ha sempre accoppiato il coraggio — che non è mai stato temerarietà — di abbandonare vecchie strade dallo sfondo chiuso, di credere in nuo-*

vi talenti, alla cui individuazione spesso ha concorso direttamente e personalmente, ed infine il coraggio di gettarsi nella competizione mondiale per l'affermazione del nostro cinema e per la conquista di sempre maggiori mercati. All'intuito, al coraggio, De Laurentiis, ha aggiunto una terza dote: l'organizzazione, sempre necessaria, ma indispensabile nel cinema dove alla improvvisazione spesso geniale del regista, fa troppe volte riscontro l'improvvisazione dei dirigenti, non geniale ma deleteria. De Laurentiis, unitamente a pochi altri produttori italiani, ha solidamente concorso a portare la nostra cinematografia da un piano tipicamente artigianale a quello più impegnato e responsabile della grande azienda industriale.

A chiusura delle lezioni del corrente anno accademico non potevamo avere fra noi personalità più significativa e pertanto io lo ringrazio, anche a nome del Presidente Ammannati, per aver accettato il nostro invito a tenere questo incontro con voi e a nome di voi tutti, docenti ed allievi, gli rivolgo l'augurio di sempre maggiori soddisfazioni nella sua attività presente e futura.

De Laurentiis: Quando Ammannati mi ha invitato a venire qui per fare quattro chiacchiere con voi, ho accettato con piacere, perché mi sento della famiglia del Centro Sperimentale. Come ha detto l'amico Fioravanti, risaliamo a venticinque anni fa e quindi mi sento un po' legato al Centro, sentimentalmente. Mi sono sentito di nuovo un ragazzo di diciotto anni quando, seduto sugli stessi banchi dove voi siete, speravo di arrivare, di fare qualche cosa nel cinema, perché sentivo che il cinema poteva essere la ragione della mia vita, qualcosa che poteva far parte di me stesso. Soltanto, io non stavo lì ad aspettare che arrivasse la manna dal cielo. Mi sono dato da fare, mi sono mosso in tutte le direzioni. Avevo cominciato al Centro come allievo attore perché venivo dalla provincia e mi illudevo che il cinema esistesse in quanto esistevano gli attori, perché vedevo gli attori che agivano sullo schermo e non immaginavo che dietro la macchina da presa c'era tutto quello che voi ben sapete. Dopo il primo anno di Centro mi resi conto che le mie qualità e la mia sensibilità, erano lontane da quelle dell'attore e abbandonai quella strada per dedicarmi un po' a tutti i settori del cinematografo. Ho fatto (e non mi vergogno di dirlo, anzi ne sono fiero) la comparsa, il macchinista, l'elettricista, il ciacchista, eccetera. Poi pian piano sono passato al settore della produzione, e anche qui in venti anni ho percorso tutti i gradini, fino ad arrivare all'attuale situazione.

Ma non ho dimenticato di essere stato uno di voi, e come ad un collega più anziano e più esperto vorrei che voi vi rivolgeste nel farmi le vostre domande.

D. (FIORAVANTI): *Comincerò io, facendo una domanda di attualità. Vuole dirci come è arrivato ad organizzare e realizzare il film di De Sica* Il giudizio universale? *Tanto più che di questo film se ne parlava da almeno un paio d'anni ed erano un paio d'anni che invano si attendeva un produttore che avesse il coraggio di realizzarlo.*

R.: Prima di parlare del film, vorrei chiarire agli allievi quelle che sono le mie teorie circa le responsabilità di un produttore in un film. Non bisogna confondere un produttore con un finanziatore. Il finanziatore rimane un banchiere qualsiasi, mentre il produttore nel senso tecnico della parola è quello che può essere nel suo campo il regista. E allora vediamo quali sono le sue responsabilità. Io ho una teoria tutta mia, che ha dato i suoi frutti. La mia teoria è che il produttore è l'unico vero responsabile, anzi, preciso, l'unico vero colpevole del fallimento di un film. Non voglio con questo dichiarare che il produttore è l'unico artefice del successo di un film. Preciso la mia idea. Il produttore è l'unico responsabile del fallimento di un film perché è il produttore che decide di fare quel film, e quindi è lui che decide di scegliere quel regista, lui che decide di scegliere quegli attori, quegli autori per sceneggiare, insomma è lui che mette insieme tutti gli elementi per la realizzazione di un film; se il film di conseguenza è un fiasco, la responsabilità risale interamente sulle spalle del produttore, perché vuol dire che egli ha sbagliato a selezionare quel soggetto, quel regista, quegli attori, insomma ha sbagliato a mettere insieme tutti gli elementi per cui il film diventa un fiasco. Se invece il film è un successo una parte del merito va al produttore, non fosse altro per aver scelto bene quel regista, quegli attori. Di questa teoria me ne sono fatta una legge. A me piace assumere sempre la responsabilità di tutto quello che faccio, specialmente in un'industria come il cinematografo che non è semplicemente un'industria ma la si potrebbe considerare per il cinquanta per cento un'industria e per cinquanta per cento una manifestazione artistica. Ora quando in una qualsiasi industria si produce, si fabbrica un prodotto industriale, si può incontrare o meno il favore del pubblico, il pubblico può più o meno comprare e l'industriale può più o meno guadagnare su quel prodotto che ha rea-

lizzato. Nel nostro campo invece andiamo al di là dell'industria perché abbiamo il fattore artistico da considerare, e il fattore artistico ci porta a delle considerazioni completamente diverse, perché è un fattore « sui generis » che a volte è determinante per il successo di un film. Io sostengo che un film come prodotto industriale lo si può non sbagliare, è l'unico prodotto industriale che si può non sbagliare. E mi spiego. Se un produttore è cosciente del film che vuole fare, una volta che ha deciso di realizzarlo, ha la possibilità di controllare giornalmente in proiezione il materiale girato. E quando il film è finito ha la possibilità di giudicare il prodotto finito e se è capace di giudicarlo può stabilire quelle modifiche, quegli eventuali rifacimenti di alcune sequenze, che possono determinare il successo presso il pubblico. Cioè può perfezionare come prodotto industriale quel film che sulla carta si presentava bene e che poi in sede di realizzazione, per deficienza di attori o di copione o di regia, è venuto a mancare in determinate sequenze (per esempio non fa ridere, dove si sperava facesse ridere, o non commuove dove si sperava potesse commuovere). A questo punto se il produttore interviene con la sua capacità e con la sua autorità può rimettere in sesto il film almeno come prodotto industriale, se non come fatto artistico. Questi interventi del produttore sono necessari, perché nessun copione e nessun regista possono dare in partenza la garanzia assoluta di un buon risultato. I fatti d'altronde dimostrano che i registi « artisti », nel vero senso della parola, si possono contare, in tutto il mondo, sulla punta delle dita. Gli altri sono più o meno degli abili, dei valenti professionisti che possono arrivare anche, con l'ausilio di determinati fattori talvolta estranei, direi, a loro stessi, a creare non dico un'opera d'arte ma film di notevole impegno e qualità. Torniamo ora al *Giudizio universale*. Quando faccio un film credo sempre di trovare una giustificazione, un'idea. Perché sembra che il pubblico vada a vedere il film solo per godere lo spettacolo, e in parte questo è vero, ma in sostanza ci va perché spera di trovare dietro la storia che si sta raccontando qualche cosa di più importante, cioè un'idea che noi cerchiamo di trasmettere nell'animo e nella mente dello spettatore. E' anche vero che il novanta per cento del pubblico pagante in tutto il mondo molte volte non afferra quest'idea, non la capta, non la riceve. Ma questo non significa niente, perché anche se il pubblico non riesce a individuare l'idea che anima il film ne sente però indirettamente la validità, sente che nel film c'è qualcosa in più di un sem-

plice spettacolo. E allorquando si fa un film bisogna innanzi tutto sapere che cosa si vuol fare, perché si fa quel determinato film, se c'è una ragione per cui vale la pena che esso venga realizzato. De Sica venne nell'ottobre del 1960 a farmi leggere e a propormi *Il giudizio universale* (devo anzi precisare che De Sica venne una prima volta molto tempo fa a propormi *Il giudizio*. Lessi il copione, lo trovai interessante e dissi a De Sica che mi dispiaceva ma non mi sentivo di affrontare la realizzazione di un film così impegnativo come costo — un miliardo di lire — e non credevo che il pubblico fosse a quel-l'epoca emancipato al punto da capire un'opera come *Il giudizio*. Mi sembrò troppo rischioso e ci rinunciai. De Sica ha tentato altre possibilità, altri produttori, ma senza risultati ed è perciò ritornato da me). (*A questo punto De L. comincia a riassumere la trama del film.*) ... Man mano questo annuncio diventa più drammatico e prende sempre più consistenza nell'animo di tutti, sino al punto in cui si determina il panico nella popolazione e la certezza che alle ore diciotto ci sarà il giudizio universale. E allora noi assistiamo, in chiave grottesca e farsesca, a questo fenomeno: tutti vogliamo aver rimessi i propri peccati. Abbiamo scelto peccatori comuni, i peccatori come potremmo essere tutti noi, con i peccati più normali, e tutti cercano di essere pronti per le ore diciotto, nel momento in cui Dio comincerà l'appello e chiederà quali peccati hanno fatto, perché si sono comportati così; essi cercano di scaricare un po' la loro coscienza da tutti i peccati per trovarsi poi sereni, puliti e degni di fronte al giudizio di Dio. Senonché alle ore diciotto il giudizio universale non ci sarà. E' stata una suggestione collettiva, dovuta forse all'epoca in cui viviamo, ai peccati che assillano l'umanità intera. Alle ore diciotto il giudizio universale non arriva, non succede niente, avviene quindi il famoso grande ballo e dato che attraverso tutto il film abbiamo rappresentato nei ceti sociali più diversi e negli ambienti più disparati una gamma infinita di personaggi, noi vediamo nell'ultima parte del film tutti questi personaggi che, quando si rendono conto che il giudizio universale non arriverà, ricominciano a peccare come prima e più di prima. Che cosa vuole dire tutto questo? Il pubblico forse non capirà esattamente così come io sto esponendo l'idea che ci auguriamo esca fuori dal film, ma sentirà ugualmente che c'è questo. E cioè: signori spettatori, noi oggi abbiamo scherzato col giudizio universale, abbiamo fatto quattro risate insieme, abbiamo fatto del grottesco, della satira, però state attenti, perché

oggi il giudizio universale non è arrivato, ma prima o poi, per tutti noi, collettivamente o singolarmente, arriverà il giorno del giudizio, cerchiamo quindi di trovarci preparati, con meno peccati possibile, perché dovremo render conto delle nostre azioni. Questa, in poche parole, la tesi del film. Ormai siamo arrivati alle ultime settimane di lavorazione e non è mia abitudine in questo periodo parlare bene dei film. Quando sono brutti dico che sono brutti, quando sono belli dico che sono belli, ma *Il giudizio universale* è veramente secondo me, uno dei più importanti film che il cinema italiano abbia realizzato negli ultimi dieci anni e certamente l'opera artistica più impegnativa di De Sica, e io sono stato particolarmente lieto e felice di aver dato a lui la possibilità di esprimere tutto quello che aveva maturato in questi lunghi anni di preparazione.

D. (FIORAVANTI): *Grazie per l'esposizione così suggestiva che ci ha fatto del film. Vorrei ora che lei ci spiegasse alcune frasi della enunciazione iniziale che ci ha esposto circa la posizione del produttore.*

R.: Il film è per me un prodotto industriale che ha una certa qualità e che può avvicinarsi a un prodotto artistico. Per certa parte del pubblico può addirittura passare come prodotto artistico, se confezionato in una certa maniera. Noi abbiamo degli esempi. Io ho collaborato con registi americani, francesi, tedeschi, italiani, ma in certi film (non posso fare i nomi perché il segreto professionale lo vieta) siamo arrivati a un certo momento in cui, scelto il regista adatto per poter girare un tipo di film, per esempio intimista, nello sviluppo della sceneggiatura trovandoci con una scena corale, ci siamo resi conto che quel regista non poteva girarla. Allora gli abbiamo fatto girare le scene intimiste, mentre abbiamo chiamato altri registi per le altre scene che reputavamo non adatte alla sensibilità di quel regista. Questo che cosa dimostra? Dimostra che il responsabile del successo di un film è soltanto uno, è cioè il produttore. Il produttore però, ripeto, inteso non come finanziatore. Io non mi considero affatto un finanziatore. Il cinematografo è l'unica industria (e questo è dimostrato) in cui le idee valide trovano sempre il denaro per la loro realizzazione. Il cinematografo si fa con le idee, si fa con gli uomini. Vi potrei anche illustrare e dimostrare perché a mio avviso le grosse compagnie, le grosse società americane, oggi hanno perso del terreno rispetto a quello che avevano trenta anni fa. Per-

ché venti, trenta anni fa l'industria americana ha lanciato il cinema nel mondo, s'è piazzata come padrone assoluta e incontrastata in tutti i paesi del mondo. E perché oggi non è più così? Ci si domanda come mai avviene questo, in America, dove hanno possibilità economiche molto superiori alle nostre. La mia tesi è che il cinema non si fa col denaro. Il cinema si fa con le idee, si fa con gli uomini. Venti, trenta anni fa, il cinema in America ha avuto quel successo incontrastato perché era un cinema fatto da uomini. Anche se allora non esisteva la Metro-Goldwyn-Mayer, esistevano però il signor Goldwyn, il signor Metro e il signor Mayer, esisteva la Paramount, altra grossissima società, e esisteva il signor Zukor, esisteva la Fox con il signor Zanuck. Ogni grossa compagnia era diretta da un uomo, con una personalità indiscussa, che si imponeva. Che cosa hanno fatto poi gli americani? Hanno capito che per piazzarsi in tutto il mondo avevano bisogno della collaborazione intellettuale degli uomini del cinema. E hanno cominciato con l'importare in America registi francesi, tedeschi, italiani, inglesi, attori e autori di tutte le nazionalità. Hanno creato un cinema americano che non era più fatto dagli americani, ma era fatto in parte da loro, soprattutto come prodotto industriale, mentre la realizzazione artistica era affidata agli uomini che erano stati importati, uomini prevalentemente europei. Dalla fusione e dalla collaborazione di queste intelligenze sono poi nati i più bei film che il cinema americano abbia mai prodotto, e per mezzo dei quali ha potuto affermarsi in tutto il mondo. Quindi non basta avere decine di milioni di dollari disponibili, non basta avere delle grosse organizzazioni di produzione nel mondo, non basta avere il meccanismo di una società complessa nella sua organizzazione: c'è sempre bisogno degli uomini che facciano i film Perché tutti i settori dell'industria sono interessanti, ma sono interessanti e possono vivere se il centro produttivo consegna dei film che abbiano un significato, dei film importanti, dei film che incontrino gli interessi del pubblico. E questi film possono essere realizzati solo da quegli uomini e quegli uomini possono essere i registi o i produttori ma comunque uomini che abbiano una propria spiccata personalità, proiettata nel cinema. Se noi prendiamo infatti un industriale che abbia una spiccata personalità in un altro settore e non nel cinema, il risultato è zero. Questa è dunque la mia considerazione dell'industria americana. Ora ci domandiamo perché il cinema italiano oggi ha una vitalità che forse in altri paesi non esiste.

Ma ha vitalità proprio perché è fatto da uomini. In America li chiamano produttori indipendenti. Io, pur avendo una certa organizzazione piuttosto importante in tutti i settori, ho conservato all'azienda, alla mia organizzazione, un carattere familiare, personale. E' un'azienda di Dino De Laurentiis. Il giorno in cui io non mi potrò più occupare dell'azienda di Dino De Laurentiis, sarà pronto un altro meccanismo, piccolo o grande che sia, il quale potrà esistere ma solo nelle mani di alcuni uomini che l'amministreranno come potrebbero amministrare una qualsiasi industria. E' quello che caratterizza oggi la mia azienda, cioè la produzione di un certo prodotto, bello o brutto, ma che abbia comunque una sua personalità, che possa interessare. Ecco perché, dicevo, il cinema è fatto dagli uomini, ecco perché in Italia esiste un Centro, una scuola che serve appunto a preparare degli uomini, per creare i film di domani. Mi diceva prima Fioravanti che tra voi ci sono degli allievi non soltanto italiani ma anche di altri paesi, quindi anche per i paesi giovani che cominciano ad occuparsi di cinematografo è importante tener presente questo concetto individualistico. Nel cinema, per dirla con un termine molto povero e molto semplicistico, bisogna essere egoisti: bisogna pensare e riuscire a pensare al film attraverso un'idea precisa e andare fino in fondo. Sbagliando o no, bisogna andare fino in fondo in quella direzione.

D. (Marcello Pandolfi, allievo di regia): *Che ne pensa della « nouvelle vague »? Perché in Italia i produttori non prendono in considerazione questo fenomeno, cioè una produzione a basso costo fatta da giovani?*

R.: Le dico subito la mia idea in proposito: la « nouvelle vague » non esiste. La « nouvelle vague » è, secondo me, una formula molto intelligente di certa stampa francese che ha tentato di rilanciare il cinema francese nel mondo attraverso questa espressione. Cerchiamo di analizzare che cosa significa. La « nouvelle vague » non è altro che l'esperimento di alcuni uomini, come dicevamo prima, che credendo in determinati progetti che avevano dentro di loro, hanno tentato di realizzarli in film a bassissimo costo, girati dal vero, facendo cioè esattamente quello che il poverissimo cinema italiano fece nell'immediato dopoguerra. Noi infatti in quel periodo siamo arrivati a girare dei film addirittura senza la macchina da presa, senza la pellicola negativa, e, badate bene, non sto esagerando. Noi

non avevamo nulla o quasi, non c'erano laboratori. La « nouvelle vague » ha cercato di uscire da una certa crisi che minacciava il cinema francese. Le grosse produzioni in Francia infatti producono film di costo piuttosto elevato, fatti con uno stile tipicamente francese che non incontrano, tranne determinate eccezioni, il favore del pubblico, in tutti i paesi del mondo. Sono andati allora verso il neo-realismo, a quello cioè che Rossellini ha fatto con *Roma città aperta,* a quello che io ho fatto con *Il bandito,* a quello che molti nostri produttori, molti registi, molti uomini italiani hanno fatto nell'immediato dopoguerra. Solo che per i francesi, per l' « intellighenzia » francese dire: noi facciamo quello che facevano gli italiani nel 1944, 1945, 1946, era un po' troppo e allora hanno inventato questa espressione che ha giovato moltissimo e che è la « nouvelle vague », la quale non è altro che il desiderio di alcuni giovani registi di realizzare certe opere che non trovavano credito presso certi produttori. Secondo me, anche il realismo è nato da una necessità di vita del cinema italiano. Non è nato come necessità di espressione d'arte. Il neo-realismo in Italia nell'immediato dopoguerra non è nato come una necessità di raccontare, in forma artistica, una determinata storia, ma da una necessità di sopravvivenza. Non avevamo teatri di posa: eravamo costretti perciò a girare dal vero. Non bisogna partire dal concetto che per noi girare dal vero era più bello che girare in teatro. Questo è venuto dopo. Dopo i risultati più che positivi ottenuti ci siamo accorti di quello che era accaduto e ce ne siamo meravigliati. Perché per la necessità di sopravvivere abbiamo fatto dei film formidabili, con pochi mezzi, in assoluta economia. E allora abbiamo continuato a realizzare film in quella chiave realistica, che ha dato due grossi vantaggi: il primo di avere dei film artisticamente più importanti e il secondo di avere dei film economicamente meno costosi. Da qui nacque poi il neo-realismo. Fatto certamente da determinati uomini, in una forma artistica — e in questo sono d'accordo — ma nato soprattutto come necessità di sopravvivenza, così come è nata ora la « nouvelle vague ». Per quanto riguarda la seconda parte della sua domanda, perché cioè io non faccio dei film a basso costo, le posso rispondere che li faccio, soltanto che divido tutta la mia produzione in due settori. Ci sono dei film che io presento come Dino De Laurentiis e ci sono film che non escono con la mia sigla. Perché questo? C'é una ragione. Attraverso una statistica che abbiamo fatto, ci siamo resi conto che il pubblico

quando va a vedere un film con la sigla Dino De Laurentiis ci va con una certa tranquillità. Sa che vedrà un certo prodotto. Devo quindi non deluderlo e continuare in questa politica di accreditare il nome della mia azienda, firmando quei film di cui io sono matematicamente, al cento per cento, sicuro che incontreranno il favore del pubblico. Le posso spiegare poi cosa faccio per essere così sicuro dell'interesse del pubblico. Per quanto riguarda la produzione a basso costo posso dirle che ne facciamo moltissima. Nello stesso tempo dò la possibilità di lavorare a dei giovani registi, a dei giovani attori, a dei giovani produttori. Ma non impegno il mio nome, perché non ho nessun interesse a presentare al pubblico un film che non abbia quelle caratteristiche che il pubblico aspetta dal film stesso.

D. (PANDOLFI): *Quali sono stati questi film?*

R.: Le posso citare *Labbra rosse* che l'anno scorso abbiamo fatto con Bennati, che è un film ufficialmente prodotto da altri produttori, nonostante fosse stato fatto da noi. Abbiamo poi tenuto a battesimo Daniele D'Anza il regista televisivo. Tutti questi film sono prodotti da altri e non si sapeva che invece erano nostri, in sostanza possono dirsi nostri, benché abbiamo un produttore che sembra aver prodotto il film, nella sostanza sono guidati da noi, non soltanto sul piano organizzativo, ma sono da noi finanziati al cento per cento. In Italia ho cercato di dare un po' il concetto americano, in questo senso. In America le grosse compagnie lavorano con dei produttori indipendenti finanziandoli al cento per cento, seguendoli poi in tutte le varie fasi di lavorazione. Io ho diviso la mia azienda in due settori. C'è il settore di cui mi occupo personalmente e che è la mia produzione diretta, c'è poi il settore della produzione indiretta, che noi finanziamo al cento per cento, attraverso i nomi di molti produttori indipendenti che lavorano per noi. Questo per dare la possibilità alle forze giovani di farsi avanti sia nel campo della regia che in quello produttivo.

D. (MARIO VERDONE): *Vi sono film di cui ella ha iniziato la preparazione con la spesa di notevoli somme di denaro e che poi a un certo momento ha abbandonato volgendosi verso altri progetti. Questo per esempio è il caso di* Simone Bolivar. *Vorrei che lei dicesse agli allievi quale insegnamento ha tratto da esperienze di tal genere.*

R.: Questi cui lei allude sono proprio dolori autentici per noi. Perché è l'aspetto più grave per ogni produttore. Quando noi sosteniamo che non basta per un produttore cinematografico guadagnare come un qualsiasi altro industriale, in qualsiasi altro settore, il quindici, il trenta per cento, diciamo una cosa giusta, e non esageriamo. Noi spendiamo centinaia di milioni per la preparazione di progetti che non sono poi più realizzati, perché, per una ragione o per l'altra, il copione non funziona. E allora conviene accantonare il progetto piuttosto che rischiare altre centinaia di milioni nella produzione di un film che potrebbe essere un fallimento. E le dirò di più, il grosso difetto del cinema italiano è proprio questo: non tutti hanno la forza e la capacità di rinunciare. Ci sono molti produttori che a un certo momento decidono di fare un film e spendono le prime 500.000 lire per l'acquisto di un soggetto. Per non perderle vanno avanti e finiscono col realizzare un film dove non solo non recuperano le spese sostenute ma ci rimettono anche quelle che hanno anticipato. Non bisogna dimenticare che su duecento film realizzati in un anno in Italia cento, il cinquanta per cento cioè, sono passivi, e passivi nel senso che ci rimettono la quasi totalità delle somme produttive, e proprio per questa ragione, perché non si ha la forza di accantonare un progetto. In riferimento a Bolivar, noi abbiamo speso mezzo milioni di dollari per la sua preparazione, più di cento milioni, cioè una somma pari a quella che oggi è forse sufficiente per realizzare un film medio italiano. Non lo abbiamo poi realizzato perché ci siamo resi conto che la storia di Bolivar era talmente vasta, talmente complessa che per farne un film, con un clima drammatico interessante in modo da poter contentare il pubblico, spendendo di conseguenza parecchi milioni di dollari, come la pellicola richiedeva, avremmo dovuto tradire la realtà storica. D'altra parte ci siamo resi conto che tradendo la realtà storica avremmo avuto contro di noi tutti i paesi dell'America latina dove Bolivar è considerato un po' come il Messia, e guai a toccarglielo. Allora eravamo in una brutta posizione: o tradire la realtà storica e quindi avere contro tutta l'America latina, o fare un film fedele storicamente ma impopolare al pubblico. E in questo dilemma abbiamo deciso di accantonare il progetto, e dopo averlo accantonato, magari dopo mesi, anche anni, si trova invece che si può realizzare e che è giunto il momento per poterlo girare.

D. (FIORAVANTI): *Vorrei farle ora una domanda io. La produ-*

zione cinematografica italiana è caratterizzata da una eccessiva polverizzazione di iniziative. Poco fa lei ha detto che in Italia si producono pressappoco duecento film l'anno. Di questi penso che la metà, e forse più, sono fatti da produttori o da ditte che nascono per la realizzazione di un film e poi scompaiono. Secondo lei, è questo un danno o un bene per il cinema italiano? Cioè il cinema italiano deve marciare verso una concentrazione di iniziative che facciano capo a ditte ben organizzate sul piano industriale, sul piano professionale, oppure è bene che a fianco di una attività come la sua ci siano iniziative collaterali. Pensa che questa produzione, spesso caratterizzata dalla improvvisazione possa essere dannosa oppure no?

R.: I benefici che possono derivare da questa produzione improvvisata, come lei dice, sono talmente limitati, rappresentano una percentuale talmente minima, in rapporto al danno economico e artistico che fanno al cinema italiano, che secondo me sarebbero da evitare. E le dirò di più: purtroppo molte volte costoro non sono dei produttori, sono degli speculatori che vivono ai margini della famiglia del cinematografo e si preoccupano solo di fare un affare. Mettono su un film, lo girano facendo di tutto: l'organizzazione, la regia, e poi se il film va bene, va; se non va, non va. Ed è la cosa peggiore che ci possa essere, perché in qualsiasi altro settore industriale non si troverà mai un calcolo di questa natura. Si troveranno sempre degli industriali che cercheranno di realizzare un determinato prodotto su determinate basi che abbiano un minimo di riuscita. Ora, la massa anonima che lavora in questo sottobosco è caotica. Se fosse ridotta a pochi casi potrebbe anche essere un bene, ma io ho parlato del cinquanta per cento, cioè su duecento film che sono in programmazione si deve considerare che abbiamo il due per cento di film a grandissimo successo (il due per cento, cioè niente), abbiamo un altro dieci per cento, con un discreto successo, un altro dieci per cento con un mediocre successo e arriviamo così al ventidue-venticinque per cento circa dei film. Poi abbiamo un altro venti per cento che stentatamente porta in parte un guadagno, poi abbiamo il cinquanta per cento che o non esce o non ottiene nessun guadagno. Il che significa che ogni anno l'industria italiana rimette dai tre ai quattro miliardi.

D. (Fioravanti): *E tutto questo fa si che con ogni probabilità il capitale, il risparmio, affluisca con diffidenza al cinema.*

R.: Si, con enorme diffidenza. Abbiamo dei casi, divenuti ormai famosi, di registi improvvisati, che si svegliano la mattina dicendo: voglio fare il regista cinematografico. Trovano a Frosinone magari un panettiere che gli dà i primi cinque milioni e il film è fatto. E quel povero panettiere per non perdere quei cinque milioni ne tira fuori altri cinque, e poi altri cinque. Questo in Francia non succede, perché esiste l'albo dei produttori, il quale non vuol dire eliminare la possibilità a dei giovani di lavorare, ma li si indirizza, si dice loro: va bene, vuoi fare il produttore, associati con la Titanus, con la Lux, con delle società che ti possano dare garanzie e che possano assistere te che sei ancora giovane e inesperto e indirizzarti su un prodotto che abbia un minimo di validità.

D. (FIORAVANTI): *Le vorrei fare una domanda che mi interessa. Recentemente si è svolto a Roma un congresso, promosso da magistrati e da giuristi, che ha avuto per oggetto il credito cinematografico. Nelle discussioni che si sono avute, soprattutto nei rapporti che sono stati presentati, chi ha giocato il ruolo dell'imputato di turno è stata la Banca Nazionale del Lavoro, o meglio la sezione del credito cinematografico. Lei ritiene che le attuali provvidenze, il sistema di credito così come è organizzato, sia sufficiente alle esigenze di una produzione notevole e impegnata, oppure pensa che le attuali provvidenze legislative favoriscano proprio quella polverizzazione di iniziative, di cui parlavamo, a danno di una produzione impegnata?*

R.: A mio avviso, è giusto che l'imputato sia la Banca Nazionale del Lavoro, non per non aver fatto il credito, ma per averne fatto troppo. Perché purtroppo la B.N.L. si trova nella situazione che non può rifiutare il credito a nessuno. E non è giusto. Perché una Banca dovrebbe poter giudicare, indipendentemente dal fatto che questi signori facciano o non facciano del cinematografo, se sono in condizioni di poter avere o di non poter avere un determinato credito. La B.N.L. ha avuto un ruolo molto importante, secondo me, nella vita e nel successo del cinema italiano nel mondo, perché ha finanziato per il passato e sta finanziando e finanzierà tutte le opere, tutti i produttori che si sono rivolti a lei, ha finanziato dei film che avevano in partenza opposizioni in censura ed ha sostenuto il cinema italiano nel momento cruciale, nel momento di crisi. Secondo me, la B.N.L. ha svolto, e questo bisogna proprio dirlo obiettivamente, un lavoro meritorio e ha dato un tale impulso, una tale vitalità alla se-

zione del credito cinematografico che non esiste una eguale in tutto il mondo, in qualsiasi altro paese. Siamo arrivati oggi a un punto tale che alla B.N.L. ci sono uomini capaci di poter giudicare anche determinati progetti se possono essere o non essere realizzati. E anche quando vedono che non possono essere realizzati si trovano nella impossibilità di rifiutare il credito. Sono cioè costretti a darlo. Ma pur dando il credito devono coprirsi le spalle. Questo perché la banca è pur sempre una banca, e non può fare della beneficenza, può dare il credito ma deve sempre cautelarsi.

D. (FIORAVANTI): *Soprattutto poi perché si tratta di un credito privilegiato.*

R.: Certo, con un interesse minimo.

D. (ANNA MARIA AVETA, allieva di recitazione): *Come mai a differenza di altri produttori, lei non tiene attori soprattutto giovani sotto contratto?*

R.: Non è esatto. Perché noi abbiamo sempre degli attori sotto contratto. In questo momento credo di avere sotto contratto: Sordi, Gassman, Manfredi, il quale c'era fino all'altro giorno, la Annette Stroyberg, la Carla Gravina, la Incontrera, che è stata allieva del Centro, Geronimo Meynier, e altri che adesso non ricordo, ma abbiamo sempre un certo numero di attori.

D. (AVETA): *Non intendevo parlare di attori che si sono già affermati.*

R.: Non è vero che si sono affermati. Perché lei non deve confondere l'affermazione di un'attrice come fenomeno pubblicitario, come scrivono i giornali, con l'affermazione di un'attrice vera come attrice cinematografica. Perché se lei considera l'Annette Stroyberg un'attrice affermata, le posso dire che si sbaglia. La Stroyberg potrà essere un fenomeno interessante per una certa stampa ma cinematograficamente è tutta da fare ancora, non è affatto affermata.

D. (GUIDO CINCOTTI): *Riferendomi a quello che ha detto Verdone prima, circa i progetti abbandonati, vorrei sapere perché ha rifiutato di realizzare* La dolce vita *e se, a conti fatti, non ritenga che sia stato un errato calcolo industriale.*

R.: Nel progettare la realizzazione di un film credo che si debba sempre fare un calcolo preciso delle possibilità di rientro economico che un film offre. Ogni film deve dare sia pur nei minimi termini una quota di utile, in rapporto al costo del film. Io avevo già fatto con Fellini *La strada* e *Le notti di Cabiria. La strada* era costato centocinquanta milioni, *Le notti di Cabiria* era costato trecento milioni. Entrambi avevano ottenuto il rientro dei costi. *La dolce vita* doveva costare molto di più. Quindi, pensavo, anche se *La dolce vita* ha lo stesso successo degli altri due film non può riportare tutto il denaro in casa. Ora, io sono un industriale, non posso fare un film pensando che poi arriveranno durante la programmazione determinati fattori di stampa, di censura, di critica, per cui il film potrà assumere l'aspetto di un successo commerciale eccezionale. Noi non possiamo produrre i film come se si giocasse ad azzardo, facciamo i film come prodotti industriali. E non crediate che quando io dico: non mi pento di aver fatto *La dolce vita,* sia soltanto una semplice battuta, soltanto una giustificazione. Il non averlo prodotto mi ha coperto le spalle a non fare altri errori. Se io avessi tradito il mio principio di produttore realizzandolo, probabilmente non c'era nessuna ragione al mondo per cui questo principio non lo potessi poi tradire con altri progetti. E probabilmente il denaro guadagnato con quel film avrei finito col rimetterlo e abbondantemente in altri progetti realizzati con la stessa mentalità. Perché se avevo rischiato su *La dolce vita* potevo rischiare su altri progetti. Invece io devo essere saggio come amministratore, devo fare dei film importanti. Infine, chi ha fatto *Il giudizio universale,* oggi, con il costo di un miliardo? E' molto semplice. L'ho fatto prima di tutto sia perché c'era un « cast » internazionale notevole che dava la possibilità di affermazione all'estero, questo sulla carta, già in partenza, sia perché, come dicevo prima, il giudizio del pubblico si è evoluto, e oggi va a vedere dei film che un tempo non vedeva.

D. (Verdone): *Lei ha parlato di film che hanno avuto un certo successo commerciale, come* Il gobbo *di Lizzani, per esempio. Vorrei sapere per un film come* Esterina *che non ha avuto buon esito, quali sono secondo lei le cause dell'insuccesso?*

R.: Perché il produttore non ha voluto seguire i miei suggerimenti.

D. (VERDONE): *Ma non è stato prodotto direttamente da lei?*

R.: No. E' un film prodotto da un certo produttore (difatti non è stato nemmeno presentato da noi) con il quale avevamo determinati rapporti. Quando abbiamo visto il film gli abbiamo suggerito di rifarlo per una buona parte. Invece lui ha detto che andava bene così. E contento lui, contenti tutti.

D. (PANDOLFI): *Quali sono i giovani registi che hanno lavorato con lei?*

R.: Potrei citare, oggi, Bennati e D'Anza, ma per il passato avrei potuto parlarle di Renato Castellani, almeno quindici anni fa, di Mario Soldati, venti anni fa, di De Santis, venti anni fa, di Francesco Maria Poggioli, di Ivo Perilli, e di tanti altri di cui ora non ricordo i nomi. Registi che hanno iniziato il primo film con me ce ne sono stati molti e tra questi alcuni anche famosi. Se un regista è giovane e non ha mai fatto nessun film, è evidente che cerco di capire quali sono le sue idee, le sue intenzioni, i suoi interessi, di intuire verso quale genere è più portato, di giudicarlo dai progetti che presenta. Per esempio (non voglio fare dei nomi perché potrebbe essere antipatico) da noi c'era in giro una certa voce, di un giovane regista molto dotato che poteva diventare formidabile, e che bisognava provarlo. Ma io avevo dei dubbi, per la verità. E allora come me li sono levati? Lo abbiamo preso per un certo film, per dirigere la seconda unità, e gli abbiamo fatto girare delle sequenze. Attraverso la ripresa di queste sequenze, pensavo, mi sarei reso conto se valeva la pena di affidargli una regia. E ci siamo così resi conto che non valeva gran che. Abbiamo dovuto far girare di nuovo, da un altro regista, tutte le sequenze che gli avevamo affidato e non gli abbiamo più dato il film che volevamo fargli girare. Perché i mezzi a nostra disposizione, per renderci conto se un elemento vale o no, sono tanti, però sono tanti se l'elemento giovane a sua volta sa far valere i suoi mezzi. Perché siete voi essenzialmente che dovete far valere i vostri mezzi, dovete essere pronti a inventare qualsiasi cosa per attirare l'attenzione su di voi, per far vedere che valete, che ci sapete fare, voi dovete fare, dovete scrivere, eccetera. Io quando avevo la vostra età facevo i salti mortali all'indietro per cercare di arrivare. Dipende soprattutto da voi, perché se avete una vostra personalità precisa (può darsi che ora voi siate qui al Centro, qualcuno per fare

l'attore, e poi magari finirà per fare il regista, come Germi, oppure per fare lo scenografo e poi farà il regista), se voi saprete leggere in voi stessi quali sono veramente le vostre qualità, dove vi sentite più diretti, dove credete di poter meglio esprimere quello che avete da dire, dentro di voi, una volta che vi sarete chiarite le idee (e non è facile questo quando si è giovani), dovrete fare un buon esame di coscienza, con una certa serietà, e allora potrete buttarvi nella lotta e cercare di far valere, con le buone o con le cattive, i vostri diritti (1).

---

(1) Questo colloquio si è svolto in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 6 giugno 1961. Dirigeva il dibattito il Direttore del C.S.C., dott. Leonardo Fioravanti. Abbiamo trascritto integralmente, salvo piccoli adattamenti di forma, il colloquio da una registrazione su nastro.

Cannes '61: gli angeli e i demoni

di GIOVANNI CALENDOLI

Un Festival trae significato anzitutto dalla scelta delle opere presentate e, in conclusione, dalla premiazione che fra queste opere ne segnala più particolarmente alcune, quasi elevandole alla funzione di punti di orientamento o almeno di riferimento per la comprensione del panorama artistico contemporaneo.

La prima scelta di Cannes è stata inficiata da una eccessiva condiscendenza. Opere come, ad esempio, *Darclée* o *El Controforward murio al Amanacer,* come *La primeira missa* o *Duvad* sono degne di un piccolo mercato e non di una mostra, qualunque possa essere il suo intendimento. Ma Jean Cocteau nella sua premessa al programma del Festival ha scritto con ironia e con saggezza: « Je n'ignore pas que notre festival est une vaste foire où personnages, aventures et fantômes s'affrontent comme de mystérieuses marchandises ». E' un punto di vista sostanzialmente esatto che deve indurre alla tolleranza.

Al contrario, più severamente può essere considerato il giudizio espresso dalla premiazione che è l'opera di un ristretto gruppo di persone qualificate e consapevoli. A Cannes i giurati erano Liselotte Pulver, Pedro Armendariz, Luigi Chiarini, Jean Giono, Claude Mauriac, Edouard Molinaro, Jean Paulhan, Raoul Ploquin, Marcel Vertès, Serge Yutkevic e Fred Zinnemann, individui che, fatta qualche rara eccezione, avevano anzitutto verso se stessi l'obbligo di difendere il prestigio di un gusto.

Nella distribuzione dei premi le sole attribuzioni che appaiono difficilmente discutibili sono quelle destinate all'interpretazione. Nelle altre ha probabilmente giuocato proprio il gusto dei giudici, il loro temperamento — nella maggioranza dei casi — letterario, illumini-

stico, radicale, condizionato dalle esigenze di una cultura polemica e raffinata.

Viridiana di Luis Buñuel e *Madre Giovanna degli Angeli* di Jerzy Kawalerovicz, che hanno ottenuto due tra i massimi riconoscimenti, sono opere sostanzialmente sbagliate ed anche ingannevoli (il contenuto ideologico del film di Jerzy Kawalerovicz è semplicemente risibile); ma opere che, soprattutto per il loro livello e per i loro pregi formali, possono essere difese anche a torto con eleganza, senza compromettere (in astratto) il proprio gusto. Ma non si direbbe che siano opere capaci di indicare o di orientare.

Il vero punto fragile e paradossale della premiazione è invece costituito dal riconoscimento tributato all'*Epopea degli anni di fuoco*. Ammesso che la sceneggiatura lasciata dal geniale Aleksandr Dovgenko sia effettivamente un capolavoro (e non stentiamo a crederlo), è evidente che essa è stata contraffatta e deturpata in modo irrimediabile da una regia bolsa e grossolana. Quindi il premio o è stato attribuito ad un atto di incauto vandalismo perpetrato da Julia Solntzeva oppure è stato assegnato con cavalleresca nostalgia ad una regia che, per nostra sfortuna, non poté essere per la scomparsa prematura di Aleksandr Dovgenko. Noi speriamo che sia questa l'ipotesi rispondente alla realtà dei segreti conciliaboli della giuria.

Exodus (Exodus) di Otto Preminger (U. S.A.).

Otto Preminger in *Exodus* (Exodus), film presentato fuori concorso nella serata inaugurale del Festival, ha rievocato la nascita dello Stato palestinese dopo la seconda guerra mondiale, seguendo la traccia di un famoso « best-seller » di Leon Uris. Il regista, al quale si debbono film di più contenuto respiro, ma costruiti con esperta misura e non senza spregiudicatezza come *L'uomo dal braccio d'oro, Carmen Jones, Porgy and Bess* e *Anatomia di un omicidio,* ha tentato questa volta una vasta narrazione celebrativa di carattere rapsodico e corale. (Nell'edizione originale la proiezione dura 3 ore e 25 minuti.) Il rigoroso rispetto della verità ambientale, che ha indotto il regista a girare il film negli stessi luoghi dove gli episodi rappresentati effettivamente si svolsero, e soprattutto l'impiego di masse imponenti (quarantacinquemila comparse) conferiscono indubbiamente al racconto la suggestione di un'autentica grandezza; ma raramente a questa dimensione puramente visiva corrisponde una dimensione emotiva, perché l'interesse della rievocazione non riesce mai a concentrarsi in un tema fondamentale. (Grave carenza della sceneggiatura dovuta allo stesso Preminger e a Dalton Trumbo.) Il

film, che si articola in una miriade di movimentatissimi episodi particolari, non ha una struttura unitaria: quella che doveva essere la sua linea dominante si disperde e si frantuma sin dall'inizio forse proprio per la costante preoccupazione di grandiosità che rende esorbitante ogni episodio, portandolo violentemente in primo piano e annullando il senso della prospettiva generale. Inoltre la narrazione, con una netta frattura, si divide in due parti che male si collegano vicendevolmente, rette come sono da un ritmo assolutamente diverso. Nella prima parte è costruita l'avventurosa evasione che condusse un gruppo di ebrei (su una nave simbolicamente ribattezzata « Exodus ») dai campi di concentramento britannici di Cipro al porto di Haifa, sulle sponde della terra promessa. La seconda parte descrive invece la vita degli ebrei che nei villaggi appena costruiti della Palestina attendono la proclamazione dello Stato di Israele, e illustra, per la verità in maniera piuttosto pletorica ed approssimativa, la genesi insidiosa e sotterranea dell'aspra lotta fra arabi ed ebrei e le divergenze esistenti fra le stesse organizzazioni ebraiche, l'« Hagannah », ispirata a propositi di moderazione, e l'« Irgun », decisa ad un'azione di terrorismo. Il pretesto romanzesco che dovrebbe fondere le due parti è costituito dal duplice amore che lega un'infermiera americana, Kitty Fremont, al capo ebreo Ari Ben Canaan, e l'adolescente profuga Karen al giovane comandante ebreo Dov Landou. Ma queste due storie d'amore (una delle quali si conclude tragicamente per l'uccisione di Karen durante uno scontro), non soltanto non riescono a coordinare i due tronconi del racconto, ma non assumono neppure una propria autonomia narrativa, indipendentemente dallo sfondo, poiché sono continuamente interrotte e turbate da altri episodi. In *Exodus* non possono dunque ravvisarsi con evidenza poetica i caratteri di una saga corale del sionismo né quelli di un appassionante romanzo d'amore, restano perciò, come soli risultati positivi, il gusto piuttosto presuntuoso e magniloquente di dipingere un affresco sorprendente, soprattutto per la ricchezza incontestabile dei mezzi impiegati, e l'ambizione di raccontare una epopea moderna. Il vero merito che deve essere riconosciuto a Otto Preminger è in definitiva quello di aver costruito un « colosso » senza cercare ispirazione nella mitologia o nella storia antica, ma scoprendola nella abbastanza tragica vita contemporanea. Anche questa scelta presenta tuttavia i suoi gravi inconvenienti: il regista, infatti, rappresentando uno dei più gravi ed aggrovigliati conflitti del mondo

attuale, si è imposto un giudizio estremamente sfumato, in modo da dividere il torto e la ragione in equa misura fra i contendenti con la speranza di non far torto a nessuno. Come si addice ad un film-fiume, diretto da un regista indubbiamente esperto, l'interpretazione della folta schiera di attori, da Eve Marie Saint e Paul Newman, da Sal Mineo a Ralph Richardson, è accuratamente corretta; ma solo in alcune scene diviene veramente incisiva. Da tale punto di vista, la più convincente prova è data da Sal Mineo in una crudele e intensa confessione degli oltraggi subiti e delle bassezze compiute durante la prigionia tedesca: questa confessione è anche una delle sequenze più semplici e più lineari del film. Una delusione è invece complessivamente riservata dal debutto cinematografico della quindicenne Jill Haworth che impersona Karen: è al tempo stesso troppo sfrontatamente « ninfetta » e troppo precocemente appassita per conferire alla figura della piccola profuga la patetica ed umiliante spontaneità che le sarebbe stata indispensabile.

Matka Joanna od Aniotow di Jerzy Kawalerowicz (Polonia).

Il regista polacco Jerzy Kawalerowicz è noto agli spettatori occidentali, oltre che per il film *L'ombra* presentato al Festival cinematografico di Cannes nel 1956, soprattutto per *Pociag* (Il treno della notte), premiato alla Mostra di Venezia nel 1959 ed arrivato poco dopo agli schermi normali. Il *Treno della notte* era un'opera più gradevole che profonda, più elegante che originale; ma era sorretta da un notevole gusto formale e da un felice ritmo narrativo: intorno a due personaggi principali (un chirurgo avvilito per avere sbagliato un'operazione ed una giovane donna delusa) si svelava, per scorci veloci, tutto il campionario umano racchiuso in un treno in viaggio. La nota preminente della narrazione era quella di un malinconico crepuscolarismo. Diverso tono e diversa ambizione dimostra il film *Matka Joanna od Aniotow* (t.l.: Suor Giovanna degli Angeli), che trasporta sullo schermo una storia accaduta nel secolo XVII ai confini orientali del regno di Polonia e narrata nel 1942 dal romanziere Jaroslaw Iwaszkiewiczn. (E' una vicenda che ha molte rassomiglianze con quella clamorosamente verificatasi in Francia, a Loudun, al tempo di Richelieu.) Le monache di un convento di Orsoline, e con esse anche la Madre Superiora Giovanna degli Angeli, sono possedute dal demonio. Le autorità ecclesiastiche e politiche si occupano dell'increscioso episodio. Un parroco è condannato al rogo. Le monache sono esorcizzate; ma senza alcun risultato. Il vescovo decide pertanto di inviare al convento un altro esorcista, il giovane sacer-

dote Suryn, che non ha alcuna esperienza della vita. Prima il saggista inglese Aldous Huxley (Ne « I diavoli di Loudun »), e il drammaturgo americano Arthur Miller dopo (con « Il crogiolo »), hanno già trattato un tema consimile, tentando di illustrarne sia pure da punti di vista diversi non solo il significato psicologico, ma anche quello sociale e storico. Del complesso problema il regista Jerzy Kawalerowicz, invece, ha finito con l'isolare in maniera recisa un'unica componente, quella sessuale. L'agitazione, che turba le Orsoline e le fa apparire indemoniate, deriva dall'impossibilità di contenere la natura umana costretta dalle regole monastiche, cioè, nell'interpretazione del Kawalerowicz, la carica di sessualità a lungo repressa nei loro corpi. Ed infatti una di esse, Margherita, che esce dalle mura del convento per recarsi ad una locanda non lontana, si concede ad un giovane cortigiano in una notte di orgia. Ma può ridursi a così poco l'aspirazione umana a trascendere i limiti dell'umanità? Ad ogni modo, poiché gli esorcismi non hanno avuto alcun effetto, Suryn tenta di liberare dal demonio la superiora, invitandola alla preghiera; ma è prepotentemente preso da un sentimento profano che non riesce a vincere neppure flagellandosi: si innamora di Giovanna e, proprio durante una preghiera, la bacia appassionatamente. Disperato allora, dopo aver richiesto invano consiglio ad un rabbino, prende su di sé tutti i peccati della superiora, perché essa divenga una santa, e si consegna irrimediabilmente a Satana commettendo un orribile delitto. La conclusione del racconto è di una astrazione addirittura arbitraria. Una torbida mescolanza di sacro e di profano operata con gusto tipicamente decadentistico e persino blasfemo, un ricorso all'atto « gratuito » di gidiana memoria (il delitto commesso a freddo per darsi al diavolo) ed al tempo stesso un ricorso piuttosto esteriore al concetto della « scelta » esistenzialista sono gli elementi essenziali del racconto di Jerzy Kawalerowicz, il quale non si è minimamente sforzato di approfondire il disegno psicologico dei personaggi. (Lo stupore di due esseri dinanzi alla inattesa rivelazione dell'amore non è neppure accennato.) Il film ha una consistenza narrativa esclusivamente per la sua rara perfezione formale. Abbandonando i suoi moduli precedenti, il regista, mediante un'abilissima e sottile opera di imitazione, ha adottato il linguaggio figurativo di Dreyer e soprattutto di Bergman, talvolta persino esasperandolo. Scenario allucinante del racconto è un severo castello isolato in una landa deserta: una costruzione dove la nuda pietra senza traccia di ornamento do-

mina incontrastata. Dalle immagini scaturisce una ben scandita sinfonia di bianchi, di neri, di grigi. I personaggi si muovono in vasti spazi ora lentamente ora esasperatamente con ritmica alternanza. La fotografia è sempre di un nitore splendente ed incisivo. Ma in questo quadro dove Ingmar Bergman descrive i suoi drammi spirituali con gelido rigore mistico perché appaiono luci come teoremi, Jerzy Kawalerowicz riversa il suo decadentismo approssimativo e caotico che riduce ogni situazione morale ad una effervescenza sessuale ed evidentemente fra contenuto ed immagine non esiste un nesso sostanziale. Protagonisti sono Lucyna Winnicka e Mieczyslaw Voit, già apparsi l'una nel *Treno della notte* e l'altro ne *I cavalieri teutonici* di Alexander Ford: due attori accortissimi e misurati, che contribuiscono in maniera determinante a salvare la coerenza formale del film.

Le ciel et la boue di Pierre-Dominique Gaisseau (Francia).

Pierre-Dominique Gaisseau, un giovane speleologo ed etnologo (è nato a Mézierès nel 1923), nel lungo documentario *Le ciel et le boue* ha impiegato il mezzo cinematografico per illustrare le scoperte compiute su un itinerario di 1.600 chilometri da una spedizione che ha attraversato la Nuova Guinea dalla costa del Sud alla costa del Nord, percorrendo una vallata fino ad oggi totalmente sconosciuta. La macchina da presa fissa con stile cronistico l'incontro degli esploratori con le popolazioni dei cacciatori di teste e con altre tribù selvagge ed offre la rivelazione dei loro usi imprevedibili rimasti intatti attraverso i millenni. L'emozione nasce dall'obbiettività scarna della rappresentazione. La penna dello scrittore più acuto e più fedele sarebbe stata impari dinanzi ad uno spettacolo così lontano dalle dimensioni della civiltà contemporanea. *Le ciel et la boue* è paragonabile soltanto ad un capitolo del « Milione » di Marco Polo, naturalmente un Marco Polo dei nostri giorni. Non è opera di fantasia e di invenzione; ma come le cronache degli antichi viaggiatori, è un rapporto che in più di una sequenza sfiora la magica e insostituibile eloquenza dell'arte. Il film supera perfino le preoccupazioni del montaggio, offrendo talvolta il materiale ripreso in una bruta giustapposizione, come in un brogliaccio di appunti. Ma la suggestione maggiore dell'opera deriva proprio da questo suo carattere di scoperta rudezza che è un indice di una disarmata sincerità, di una volontà intesa soprattutto a documentare.

Otohto di Kon Ichikawa (Giappone).

Un film di Kon Ichikawa, *Biruma no tategoto* (L'arpa birmana, 1956), è senza dubbio fra le opere cinematografiche più signifi-

cative di questi ultimi anni così dal punto di vista stilistico come dal punto di vista umano: ne *L'arpa birmana* da una narrazione poetica distesa su cadenze quasi estenuanti e ossessive per la loro ampiezza, scaturisce gradatamente, ma inesorabilmente un'aspra e sofferta denuncia contro gli orrori della guerra. Il regista Kon Ichikawa in quell'opera riscatta la lentezza con l'intensità del suo linguaggio e soprattutto con l'ansia ideale, quasi ardente, che permea ogni immagine del suo lungo racconto. Fra le opere dello stesso regista successivamente proiettate in Europa, *Enjo* (ossessione di un giovane bonzo), *Kagi* (la storia di un vecchio erotomane), soltanto una, *Fuochi in pianura,* presentata in Francia, riprende con violenza disperata i temi e le preoccupazioni morali de *L'arpa birmana.* Essa rappresenta le vicende di un gruppo di soldati giapponesi che rifiutano di arrendersi e, per sopravvivere, arrivano a praticare il cannibalismo. In *Otohto* (t.l.: Il fratello) Kon Ichikawa ritorna all'introspezione psicologica, al ritratto intimo. De *L'arpa birmana* il film ha soltanto la lentezza che è del resto tipica di quasi tutte le opere più impegnate del cinema nipponico; ma non è animato da una tensione interna, sebbene si proponga un tema indubbiamente alto ed appassionante. Come il motivo centrale di un altro ormai famoso film giapponese, *Rasho-mon* (Rashomon, 1950) di Akira Kurosawa (ad ogni individuo corrisponde una visione diversa della stessa realtà), anche il tema centrale di *Otohto* nel suo nucleo essenziale è di natura schiettamente pirandelliana: un ragazzo, Heriko, e la sua sorella leggermente più anziana, Gen, non si comprendono fra loro; né sono compresi dal loro padre e dalla loro madre adottiva, sebbene questi siano il primo uno scrittore e l'altra una fervente cattolica, cioè due anime aperte con benevolenza alle ragioni del prossimo. Il film offre una sottile ed insistita analisi delle varie situazioni particolari attraverso le quali questa incomprensione si manifesta nella vita quotidiana della piccola famiglia, sebbene essa non sia angosciata da gravi problemi. Alla fine, trascinato dalle cattive compagnie, Heriko si abbandona ad una vita oziosa e dissoluta senza che nessuno dei suoi parenti a lui così vicini sentimentalmente, sia capace di fargli intendere i suoi errori. I quattro individui rinchiusi in un'amara solitudine, nella quale l'amore non riesce a far breccia, saranno in grado di comunicare intimamente soltanto quando il dolore li illuminerà. Heriko sarà infatti colpito da una malattia inesorabile e allora, arrivato al passo estremo, apprenderà improvvisamente quali gioie avrebbe po-

tuto riservargli un'esistenza più sana ed avvertirà per la prima volta intorno al letto di morte, come un'attiva ed unica realtà, il caldo e unanime affetto del padre, della madre adottiva e della sorella Gen. La conclusione di *Otohto* è, come si vede scettica e sconsolante; ma il film appare inerte perché questo messaggio deluso e malinconico non è sostenuto da una forza di persuasione poetica e da una ispirazione robustamente sentita. Nel personaggio della giovane Gen, umiliata e sconfitta, l'attrice Keiko Kishi, che si è per l'occasione coraggiosamente imbruttita, offre una prova di raffinata sensibilità: la sua recitazione, intessuta di esitazioni e di silenzi, è di notevole qualità. Il regista Kon Ichikawa spiega generosamente la ricchezza dei suoi mezzi espressivi attraverso un estroso montaggio di straordinaria fluidità narrativa e attraverso una originale varietà di inquadrature, avvalendosi con magistrale esperienza della bella fotografia di Kazuo Mijakawa, tutta pateticamente svolta su tonalità grigie e perlacee. Ma il film non si eleva mai, nonostante questa incontestabile compiutezza formale, al vasto respiro della commozione poetica.

I like Mike di Peter Frye (Israele).

I Like Mike del regista israeliano Peter Frye vorrebbe essere una commedia brillante, anzi una commedia « sofisticata » ed è evidentemente ricalcata su celebri modelli americani; ma si svolge a Tel Aviv. Non trascurando qualche annotazione folcloristica, narra la storia di due coppie, che dopo una congrua serie di equivoci arrivano felicemente alle nozze. Lo sfondo è costituito dalla descrizione dei costumi assurdi di una famiglia nella quale, dai genitori ai figli, tutti racchiudono nel proprio cervello un granellino di follia. Protagonista è la brava Batia Lancet, che per la verità si è meglio segnalata in altre occasioni come attrice di prosa. La sola ragione plausibile che può aver giustificato l'ammissione di quest'opera notevolmente grezza ad un Festival internazionale è l'importante etichetta « storica » che la distingue: *I Like Mike* è il primo film interamente israeliano. Il significativo primato è tuttavia destinato a restare puramente cronologico.

Dan Cetrnaezti di Zdravko Velimirovic (Jugoslavia).

Dan Cetrnaezti (t.l.: Il quattordicesimo giorno) è l'opera di un regista montenegrino di Cettigne, Zdravko Velimirovic, e narra le diverse esperienze di quattro detenuti che, avendo ottenuto una licenza per la loro buona condotta, ritornano per un breve periodo fra gli uomini liberi. Uno di essi non riesce a ristabilire una sincera comunicazione con i familiari, che si sono abituati ormai alla sua assenza, e ritorna in carcere prima che scada il permesso. In altro,

carattere chiuso ed introverso, avvicinerà per caso una ragazza senza denaro e senza tetto; l'aiuterà e infine l'abbandonerà senza lasciarle la possibilità di identificarlo, perché rimanga in lei un ricordo vago, ma non equivoco dell'incontro. Il terzo, Toma, che è stato condannato per falsa testimonianza, si sforza di scoprire i veri colpevoli; non riuscendovi, è per un momento preso dalla tentazione di passare clandestinamente la frontiera; ma poi ritorna in carcere, rassegnato a scontare il resto della pena. Il quarto è un truffatore; senza un preciso scopo circuisce una ragazza elegante, dall'aria lievemente equivoca; le promette di sposarla in avvenire; ma anche la ragazza è una detenuta in licenza e salirà sul suo stesso treno, diretta verso la prigione. Il racconto non supera mai il livello di un facile e superficiale bozzettismo, che è fine a se stesso. Il senso di ironia ora amaro ora pungente, con il quale i vari episodi sono rievocati, non è più che un gioco, poiché non è sostenuto da una coscienza morale ben chiara sul valore umano della pena, del riscatto ecc. e sullo stesso problema del ritorno di un condannato alla società. La recitazione di Nikola Popovic, Karlo Bulic, Olga Spiridonovic, Slobodan Perovic, Viktor Starcic è retoricamente teatrale.

Povestj plamennykh let di Julia Solntseva.

Julia Solntseva, che è stata la compagna e per lunghi anni anche la collaboratrice del grande cineasta ucraino Aleksandr Dovzhenko, scomparso il 26 novembre 1956, ha tradotto nelle immagini di *Povestj plamennykh let* (t.l. L'epoca degli anni di fuoco), una delle varie sceneggiature lasciatele dal marito insieme con numerosi appunti per la regia. (Un'altra, intitolata *Il poema del mare,* già è stata realizzata dalla stessa Solntseva; ed una terza *La Desna incantata* lo sarà quanto prima.) E' difficile immaginare quale film avrebbe potuto trarre da questo testo Aleksandr Dovzhenko e in quale misura la Solntseva sia rimasta fedele non alla lettera (che certamente è rispettata), ma allo spirito della sceneggiatura. Protagonista del racconto è il giovane soldato ucraino Ivan Orliuk che, dopo aver superato le più tremende prove della guerra, si ritrova con la fidanzata Uliana e con lei si dedica alla coltivazione dei campi: il grano così germoglia e imbiondisce là dove esplosero le bombe. Il simbolismo panteistico, che ha caratterizzato l'opera di Aleksandr Dovzhenko fin dall'epoca del film *Zemlia* (La terra, 1930), è anche alla base de *L'epopea degli anni di fuoco.* Ivan e Uliana rappresentano gli istinti vitali e insopprimibili dell'uomo e la terra è l'elemento nel quale essi hanno la possibilità di esprimerli e farli fruttificare. Ma

questo simbolismo si traduce in immagini di una frenetica magniloquenza che non è certamente attenuata dal testo liricheggiante ed immaginoso, almeno per quanto può giudicarsi da una sommaria ed approssimativa traduzione. Il film vuol celebrare la guerra combattuta per la pace feconda ed operosa e si fonde con una esaltazione orgiastica della natura, nella quale può riconoscersi sia pure mediatamente la fantasia di Aleksandr Dovzhenko. Ripresa su una pellicola panoramica di 70 millimetri, *L'epopea degli anni di fuoco* presenta un interesse di ordine prevalentemente tecnico: le scene guerresche di massa, le lunghissime carrellate (come una che accompagna il protagonista disteso esanime su una barca vagante sul filo della corrente), le panoramiche aeree e soprattutto la splendida fotografia sempre nettissima in tutti i piani di profondità costituiscono risultati assolutamente eccellenti. Il racconto, invece, non si libera mai dalla retorica e dal conformismo e può definirsi veramente epico soltanto nella descrizione di alcuni combattenti. L'attore Nikolaj Vingranovski impersona il soldato Ivan Orliuk e l'attrice Svetlana Zhgun la sua fidanzata Uliana; sono due volti simpatici, aperti, puliti: due interpreti candidamente convinti della realtà dei loro personaggi piuttosto improbabili.

Il relitto di Michael Cacoyannis (Cipro-Italia).

Il relitto, film di nazionalità cipriota diretto dal regista greco Michael Cacoyannis, è stato in gran parte girato in una piscina di Cinecittà a Roma (nell'edizione italiana secondo l'uso delle coproduzioni, regista figura Giovanni Paolucci, supervisore Cacoyannis). Tratto da un romanzo di Frederic Wakeman, è il diario di una crisi di coscienza. Il miliardario Duncan Bell (impersonato dall'attore americano Van Heflin) in preda ai fumi dell'alcool ha, dopo una festa, un'esplosione di rancore, di gelosia, di odio contro la moglie Liana (impersonata dall'attrice ellenica Ellie Lambetti). Allora, per sfogarsi, sale sul motoscafo col figliuolo Cam, un ragazzo, e punta diritto verso l'alto mare. E' molto lontano dalla riva, quando fa naufragio ed è costretto nel buio della notte a ritornare faticosamente a nuoto verso terra sostenendosi insieme con il figlio ad un relitto. La frattura psicologica determinata dall'incidente, la paura della morte, il terrore di perdere Cam, inducono il furioso ed altero Duncan a più miti e comprensive meditazioni. Egli, ricostruendo la storia intima dei suoi rapporti con Liana, s'accorge finalmente di essere stato spiritualmente un relitto, prima ancora di divenirlo materialmente, e di essersi perciò abbandonato a valutazioni arbitrarie,

ad impulsi ingiustificati, a crudeltà gratuite. Quando arriva all'approdo, ha conquistato una misura morale che gli consentirà di ritornare con altro animo alla sua compagna. Il film è troppo scopertamente basato sulla « trouvaille » del naufragio e non approfondisce sufficientemente l'analisi psicologica che poteva dargli una consistenza narrativa. Il monologo interiore, che doveva costituire il contenuto ed il fascino della storia, è appena sfiorato.

The Passionate Demons di Nils-Reinhardt Christensen (Norvegia).

« I demoni appassionati » ai quali si intitola il film *The Passionate Demons* diretto dal norvegese Nils-Reinhardt Christensen, sono quelli che ossessionano la prima giovinezza. Essi la trascinano verso avventure che anche quando assumono l'apparenza di fatti decisivi nella vita degli individui, si consumano invece rapidamente come il fuoco di paglia. Un'avventura fugace si rivela infatti, nonostante la sua iniziale violenza, l'amore di Jacob, uno scrittore alle prime armi, e della sua amica Lina, che sono i due protagonisti del film. Il racconto di Nils Reinhardt Christensen che rappresenta i vari momenti di questo amore, sulla scorta del romanzo « Line » di Axel Jensen, tenta di fondere organicamente almeno tre differenti motivi dei quali sin dalla prima sequenza si individua facilmente la derivazione: uno è costituito dall'incantato amore per la natura, tipico di molti artisti nordici, e dalla gioia innocente e stupita di ritrarre lo spettacolo rasserenante della terra allo stato selvaggio; il secondo è dato dall'ormai abusata tematica sull'angoscia delle giovani generazioni, largamente divulgata soprattutto dalla « Nouvelle Vague »; ed il terzo è infine rappresentato dal tipico stile di narrazione « decentrata » sperimentato specialmente da Michelangelo Antonioni. Sarebbe assai azzardato affermare che questi tre motivi dominanti nel film (ai quali deve anche aggiungersi una influenza degli ultimi registi italiani) si integrino sfociando in un'opera sia pure parzialmente originale. Alcune sequenze del film di Nils Reinhardt Christensen portano addirittura annotata a piè di pagina la citazione dell'opera dalla quale sono state riprese. Per fare soltanto due esempi maggiormente evidenti, la scena nella quale Jacob insegue Lina in un paesaggio di deserte scogliere, è chiaramente ricalcata su *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, ed il finale, che si conclude in primo piano sullo sguardo pensoso ma atono di Lina, la quale giudica ormai la sua avventura con Jacob senza amore e senza rancore, è con eguale precisione ispirato all'ultima sequenza de *I dolci inganni* di Alberto Lattuada. Ma l'esemplificazione potrebbe continuare. Rimane all'at-

tivo del film la fresca ed intensa recitazione della giovanissima attrice Margrethe Robsahm, che impersona Lina: è una debuttante che merita ampio credito.

The Mark (Il marchio) di Guy Green (G. Bretagna).

Il tema del film inglese *The Mark* (Il marchio) diretto da Guy Green non è nuovo sebbene sia inconsueto il pretesto occasionale attraverso il quale la vicenda è sviluppata. Il protagonista, il contabile trentaseienne Jim Fuller, ha scontato una condanna a tre anni di prigione che gli è stata inflitta perchè ha tentato di violentare una bambina o, almeno, perché così hanno ritenuto i giudici anche sulla base del passato non molto chiaro dell'imputato. In realtà Jim era un ammalato, e non un criminale, e le cure di un medico paziente ed intelligente lo hanno ormai completamente guarito. Ma sull'uomo ritornato alla normalità continua in mille modi a pesare la colpa passata, frustrando implacabilmente i suoi tentativi di costruirsi una esistenza nuova e insospettabile. Jim, infatti, si incontra con Ruth, una giovane vedova madre di una bambina. La donna, sensibilissima, è subito disposta al perdono e alla comprensione; ma ignora il motivo per il quale Jim è stato condannato. Lo apprenderà il giorno in cui egli sarà nuovamente fermato e interrogato dalla polizia senza alcun indizio preciso, perché una bambina è stata violentata nella città. Jim, che non è colpevole, sconta ancora una volta il fatto di essere segnato. E quando sarà subito rilasciato perché nessun elemento è risultato a suo carico, Ruth sentirà nonostante tutto un moto istintivo di avversione verso il compagno, del quale è pure innamorata. Il film si chiude con un ottimismo di carattere dubitativo: forse l'amore di Ruth, che ha indietreggiato inorridita soltanto in un impulso istintivo quando ha conosciuto l'errore di Jim, aiuterà il disgraziato a superare le barriere inesorabili e cieche della diffidenza sociale. Il film, molto abilmente costruito, è sostenuto da una efficace interpretazione di Stuart Whitman e di Maria Schell; ma è esclusivamente un'opera di corretta e colorita narrazione che può suscitare marginalmente un particolare interesse, piuttosto torbido, esclusivamente per il genere di deviazione del quale Jim Fuller è stato vittima. In ultima analisi, il vero problema affrontato dal film è quello non nuovo del reinserimento nella società dei condannati che hanno scontato la propria pena e quindi, presumibilmente, anche il proprio errore.

Domaren di Alf Sjöberg (Svezia).

Il regista di *Domaren* (t.l. Il giudice) Alf Sjöberg — che circa un decennio addietro ottenne il massimo premio al Festival di Can-

nes con il film *Froken Julie* (t.l.: La signorina Giulia) ispirato all'omonimo romanzo di Augusto Strindberg — forma insieme con Ingmar Bergman e con Arne Sucksdorff la grande triade cinematografica odierna della nazione nordica. L'annuncio di questo nuovo film di Alf Sjöberg aveva suscitato un vivissimo interesse anche perché il regista dal 1956 era rimasto assente dagli schermi quasi polemicamente e si era dedicato anima e corpo al « Teatro Reale Drammatico » di Stoccolma, del quale è regista stabile. Ma *Il giudice,* pur rivelando in ogni suo patricolare una rara perfezione formale, è un'opera sotto vari aspetti incompiuta. Tratto da un dramma di Wilkelm Moberg, scritto nel 1957, il film narra l'allucinante e sgradevole avventura di un giovane poeta, Krister Langton, rimasto orfano in tenera età, il quale, ritornando in Svezia insieme con la sua fidanzata Brita da un lungo soggiorno in Italia, ha la triste sorpresa di apprendere che la sua cospicua fortuna familiare, affidata alla tutela di un giudice, gli è stata da questi trafugata mediante abili cavilli legali. Krister tenta di denunciare il malversatore e di ottenere giustizia. Ma il suo tutore, che ha una posizione di autorità ufficiale, è più forte e riesce a farlo rinchiudere in un manicomio come pazzo, per seppellire a buon mercato lo scandalo. A difendere Krister rimane soltanto Brita, la quale trova fortunosamente aiuto in un giovane avvocato ambizioso, Albert Arnold, che vede nello scabroso affare una possibilità di affermazione personale. Un giornale è interessato alla vicenda. Le acque fino a quel momento stagnanti, si agitano. Ma Brita diventa intanto anche l'amante di Albert Arnold, il quale, quando la questione sta per arrivare all'esame del Tribunale, è comprato dagli amici del malversatore con uno stratagemma molto semplice: è nominato procuratore generale ed incaricato quindi di muovere l'accusa contro coloro i quali, avendo incriminato il giudice di furto, sono imputati di diffamazione. Brita allora comprende che si è fatta essa stessa complice dei nemici di Krister, togliendogli anche il conforto dell'amore, e si riavvicina a lui pentita, mentre il tribunale decreta la colpevolezza del giudice per l'inatteso quanto provvidenziale (anche in senso simbolico) intervento di una vecchietta che era stata da lui truffata. Sebbene riproduca con fedeltà quasi integrale un episodio effettivamente accaduto (nella realtà il derubato era un pittore svanito) la vicenda nel film riesce notevolmente complicata (la verità dell'arte, come si sa, è diversa da quella della vita). E, dopo essere partito da premesse veristiche, Alf Sjö-

berg imprime gradatamente al racconto un senso simbolico ed allusivo che ne sposta radicalmente l'equilibrio iniziale. Inoltre nella seconda parte del film, che è quella più patetica se non addirittura più tragica, alcuni personaggi assumono improvvisamente una caratterizzazione di sapore grottesco. Questi diversi toni non si armonizzano, non si integrano vicendevolmente; ma si succedono con stacchi netti e stridenti, rendendo la narrazione discontinua anche sotto l'aspetto figurativo: a sequenze di immediatezza cronistica succedono altre sequenze sentite in una atmosfera espressionista con decisi contrasti di bianco e nero, rese con rara perizia da Sven Nykvist (che è stato l'operatore di *Jungfrukällan,* La fontana della vergine 1960, di Ingmar Bergman). Gli interpreti, Gunnar Hellstrom, Per Myrberg, Georg Rydeberg, sono notevolmente corretti; ma fra tutti primeggia la bionda Ingrid Thulin che impersona Brita con una intensità e una misura rigorosissima, dando alla sua recitazione senza effetti una carica di interiorità straordinaria. E' una attrice che possiede nella espressione, nel gesto, nella parola la rara qualità del pudore.

A primeira missa di Lima Barreto (Brasile).

Protagonista del film *A primeira missa* del brasiliano Lima Barreto è un ragazzino molto povero, Benthino, che, pur essendo cresciuto a fianco di un tutore ateo, sente irresistibile la vocazione del sacerdozio. Dopo molti anni di assenza trascorsi in seminario, egli ritorna al paesello natio per celebrarvi la prima messa solenne dinanzi alla vecchia madre. Il tutore, come era prevedibile, si converte. Lodevolissime sono le intenzioni morali di questo racconto che purtroppo non dimostra alcuno sforzo di fantasia; ma assai scarsi appaiono i risultati artistici. Nel linguaggio e nell'interpretazione degli attori il regista Lima Barreto si attiene onestamente alle regole di un verismo convenzionale da stampa popolare.

Piesen o sivom holubovi di Stanislav Barabas (Cecoslovacchia).

Il cecoslovacco Stanislav Barabas ha definito la sua opera *Piesen o sivom holubovi* (t.l.: Il canto del colombo grigio) « un film poetico che fa rivivere le impressioni provate da un gruppo di ragazzi durante la guerra ». La definizione è anzitutto ambiziosa, ma è anche errata perché in realtà le vicende, delle quali questi ragazzi sono di volta in volta protagonisti o spettatori, non appaiono mai ricostruite attraverso una fantasiosa ed ingenua sensibilità infantile, ma sempre attraverso il cervello cristallizzato di un adulto munito di un rigoroso e vincolante breviario ideologico. La guerra è in pieno corso intorno ad un villaggio cecoslovacco e, naturalmente, i tedeschi sono vili e cattivi, mentre i partigiani cecoslovacchi ed i russi sono simpatici e

buoni. Uno dei ragazzi prende in cura un colombo grigio, al quale un altro ragazzo più energico (infatti diventerà un precoce soldato) ha spezzato un'ala con la sua infallibile fionda. Alla fine della guerra il colombo è, logicamente, guarito ed il ragazzo decide di addestrarlo nuovamente al volo perché possa portare per il mondo la felice notizia della pace. Ma il ragazzo incautamente si addentra in un terreno minato e, mentre il colombo prende il volo, resta polverizzato da una esplosione. Alla conclusione del suo film, intessuto di molti episodi senza un solido filo conduttore, il regista vuol dire che la pace costa duri sacrifici e la simbolica scena avrebbe indubbiamente un potere di suggestione se da qualche anno a questa parte, nel cinema, non ci fossimo troppo spesso imbattuti nei ragazzi che calpestano le mine e in una lunga dinastia di colombi che, come si sa, hanno tutti la loro gran madre nella celebre colomba di Picasso. Ma da allora, purtroppo, un piccione vale l'altro ed anche quest'ultimo del cecoslovacco Stanislav Barabas non si distingue eccessivamente dai suoi numerosi predecessori. Il film rivela una indiscutibile dignità figurativa, che però rimane fine a se stessa. Chi, durante la proiezione de *Il canto del colombo grigio* entrasse nella sala ad intervalli regolari di dieci minuti per trattenervisi dinanzi allo schermo ogni volta soltanto cinque minuti, riporterebbe l'impressione di trovarsi dinanzi ad un vero capolavoro, tale è il nitore della fotografia e non di rado l'estro delle inquadrature. Ma tutte queste belle immagini non connettono, non legano, non concludono. Il racconto in sé, oltre ad essere spesso banale, è estremamente frammentario, anzi concepito per frammenti, senza una vera continuità narrativa: i personaggi nascono e muoiono senza una precisa ragione; non si ha mai una idea molto convincente della localizzazione della vicenda, e non risulta eccessivamente rispettata la cronologia. Poesia? Infantilismo? Forse; ma non poesia della divina infanzia. Fortunatamente i tre piccoli attori, Pavel Polacek, Pavel Mattos e Wladimir Brecka, sui quali cade il maggior peso dell'interpretazione, hanno tre volti simpatici e cordialmente espressivi, ma non altrettanto può affermarsi degli attori adulti che non superano mai il livello di una generica correttezza.

The Hoodlum Priest (Le canaglie dormono in pace) di Irvin Kershner (U.S.A.).

Il film americano di Irvin Kershner *The Hoodlum Priest* (Le canaglie dormono in pace) non denuncia alcuna pretesa di poesia. Esso riposa per intero e scopertamente su un solidissimo mestiere: una sceneggiatura nella quale tutte le cerniere sono attentamente lu-

brificate, una giusta dose di « suspence »; una fotografia senza luci romantiche, ma evidente, pertinente, dimostrativa; ed infine una recitazione moderna, essenziale, priva di sbavature. Protagonista del film è un personaggio autentico dell'attuale vita americana, il reverendo Charles Dismas Clark che, dedicatosi un quarto di secolo addietro al riadattamento sociale dei liberati dal carcere, há creato a Saint Louis un centro, la « Dismas House » dove essi possono trovare ospitalità ed assistenza. Il racconto presenta un interesse documentario, perché è stato effettivamente ambientato nei quartieri miseri di Saint Louis e di Jefferson, che il reverendo Charles Dismas Clark considera ancora oggi come « la sua parrocchia ». Il compito di dimostrare la tesi che i delinquenti, dopo avere scontato la pena, non rischiano di ricadere in nuovi crimini se sono accolti dalla società con un senso di illuminata comprensione umana, è affidato alla figura del giovane Billy Lee Jackson, reduce da un penitenziario del Mississippi. Nonostante gli sforzi del reverendo Charles Dismas Clark, Billy è appunto respinto e in un impulso di rivolta concepisce un furto insieme con un suo vecchio compagno di malefatte; ma, scoperto, perde la testa e spara, divenendo due volte assassino. Per lui non vi sarà che la sedia elettrica, mentre il suo complice meno disgraziato potrà essere accolto fra le braccia del reverendo Charles Dismas Clark ed avviarsi verso la redenzione. L'attore Don Murray, che insieme col giornalista Walter Wood è stato il produttore del film, ha scelto come suoi collaboratori attori provenienti dal teatro e dalla televisione, volti nuovi ed insoliti allo schermo, ed un direttore giovane, Irvin Kershner, noto come documentarista e come regista televisivo. Il film, pur attenendosi sotto ogni aspetto soprattutto alle regole di un buon mestiere, risente positivamente di questa atmosfera libera, indipendente o, almeno, non piattamente conformista, nella quale è stato ideato e organizzato. E' costruito con rapidità giornalistica, senza la preoccupazione di raggiungere le sublimi vette dell'arte o di scandagliare gli abissi della psicologia: dimostra una predilezione costante per i sapori forti e secchi. Probabilmente più che un racconto, il film è un « reportage », un'inchiesta, un libello polemico; ma come spettacolo ha un suo preciso equilibrio, una sua misura, una sua pertinenza di linguaggio. Don Murray impersona con non trascurabile efficacia il reverendo Charles Dismas Clark; ma una prova senza dubbio importante è quella offerta dal giovane Keir Dullea, al quale è stata assegnata la parte di Billy Lee Jackson: è

un attore romantico, ma di un romanticismo non antiquato, nervoso, scattante. Possiede una maschera dolce, ma anche vigorosamente scultorea. Sebbene sia quasi un debuttante, appare già dotato di una non acerba personalità. Ed il merito della scoperta deve essere attribuito interamente a Don Murray, il quale questa volta si è rivelato più bravo « talent scout » che attore.

Het mes di Fons Rademakers (Olanda).

Due ragazzi, Thomas e Toni, sono i protagonisti del film olandese *Het mes* (t.l.: Il coltello) di Fons Rademakers. Lui, Thomas, ha tredici anni, è orfano di padre e vive in una sontuosa villa con la madre che è ancora giovane e incapace di rinunciare ad ogni gioia della vita per il suo figliolo. E infatti si innamora di Oscar, che è il precettore di Thomas: un tipo fatto proprio per piacere ad una vedova inquieta, un uomo un po' violento e un po' torbido. Thomas, che si trova spiritualmente nella stagione ambigua compresa fra l'adolescenza e la giovinezza, una sera ha la disgrazia di sorprendere la madre mentre, discinta ai piedi di un letto disfatto, implora Oscar di non abbandonarla. Ed Oscar la maltratta. Thomas è sconvolto da questa scena che improvvisamente gli rivela un mondo nuovo: la necessità, il dolore e la felicità dell'amore in un groviglio di sentimenti, ai quali è estranea la spensieratezza e la levità dell'infanzia. Il ragazzo fugge dal castello in preda ad un'angoscia della quale non riesce a rendersi conto e cerca la sua piccola compagna di giochi, Toni, per riceverne conforto; ma Toni è partita per recarsi al capezzale di una sua zia gravemente ammalata. Così, anche per Thomas è la solitudine, il vuoto senza speranza, il terrore dell'abbandono ed egli è in grado ormai di comprendere le parole che, alla vigilia di inviarlo in un collegio, gli dirà la madre per giustificare la propria condotta e per spiegare umanamente ed umilmente il proprio attaccamento ad Oscar nonostante il suo carattere duro ed ambiguo. Seguendo e sviluppando i vari episodi di questo tema fondamentale, il film descrive con sottile sensibilità l'esperienza di Thomas, i suoi trasalimenti, i suoi smarrimenti e soprattutto la sua amara e precoce conquista di una coscienza virile. Questa storia, i valori della quale sono specialmente analitici, si intitola *Il coltello* non senza un significato simbolico, perché al principio della sua crisi morale Thomas ruba un coltello e con esso vuole prima uccidere Oscar e poi seviziare Toni. Ma alla fine rinuncia ad adoperare l'arma, sia pure attraverso una inattesa e acuta sofferenza, che i suoi problemi interiori possono essere risolti soltanto mediante l'affetto,

l'intelligenza e l'accettazione dell'esistenza altrui e delle passioni altrui. Il regista Fons Rademakers ha quarant'anni. Proviene dal teatro; ma in Francia ha lavorato sotto la guida di Jacques Feyder ed è con *Il coltello* al suo terzo film. Delle sue precedenti opere, una, *Il villaggio sulla riviera* è stata proiettata nel 1959 al Festival di Berlino ed un'altra, *Makkers staakt Uw wild geraas* nel 1960 è entrata in lizza per l'Oscar destinato al migliore film straniero. *Il coltello* offre un racconto di intonazione letteraria, ma ricco di sfumature, di intuizioni acute e di finezze stilistiche. E' il frutto di un cinema estraneo alle correnti commerciali, ma artisticamente consapevole. I due ragazzi, Reitze van der Linden e Marie Louise Videc, che impersonano rispettivamente Thomas e Toni, sono anche gli attori più convincenti del film, sebbene la madre e il precettore (gli interpreti sono Ellen Vogel e Paul Cammermans) si rivelino artigiani accuratissimi della recitazione.

Der letzte Zeuge di Wolfgang Staudte (Germania occ.)

Il tedesco Wolfgang Staudte è noto specialmente per una sua opera fortemente polemica *Gli assassini sono fra noi.* Al confronto, *Der Letzte Zeuge* (t.l.: L'ultimo testimone) appare come un'operetta concepita con intendimenti assai più blandi sebbene, in conclusione, tenda anch'essa senza eccessivo impegno alla dimostrazione di una tesi: l'ingiustizia umana e sociale dei rigori ai quali sono sottoposti durante la detenzione preventiva gli individui sospettati di un delitto sulla base di indizi destinati ad essere polverizzati dal dibattimento processuale. Un bimbo nato da poche settimane è trovato nella sua culla strangolato mediante una cintura appartenente alla giovane madre che è Ingrid Bernhardy, una donna non sposata, dal passato piuttosto tempestoso. La madre scopre il delitto rientrando a casa, dove aveva lasciato incustodito il figlioletto per recarsi ad una riunione di ginnastica estetica. Avverte immediatamente la polizia; ma tutti gli indizi accusano come autori dell'infanticidio lei ed un medico suo amico al quale si era rivolta, prima ancora che alla polizia, nella vana speranza di poter strappare il bimbo alla morte. Durante il dibattimento, in seguito alle indagini compiute dall'avvocato difensore, l'assassino sarà invece individuato nell'ultimo testimone che in principio appariva scevro da ogni sospetto. Il film è principalmente opera di mestiere. La tesi polemica sostenuta è sin dall'inizio abbondantemente sommersa dalla preoccupazione di costruire con abilità la macchina dell'intrigo giallo che infatti scatta con notevole efficacia nel momento finale. Gli interpreti, Martin

Held, Hans Lother e soprattutto Ellen Schwiers, che ha una maschera espressiva e drammatica, conducono il gioco delle parti secondo le buone regole. Ma il film non offre altro se non il gusto della sorpresa conclusiva.

Quelle joie de vivre! (Che gioia vivere!) di René Clement (Francia-Italia).

Il regista francese René Clement, per svolgere in *Che gioia vivere!*, il tema a lui non da oggi caro della libertà ha scelto un soggetto di storia e di costume italiani: le disavventure di un gruppo di anarchici a Roma in un anno cruciale, il 1921. Il racconto è ravvivato da un senso di ironia lieve e frizzante, superficiale e spumeggiante, più francese che italiano (un « vaudeville » con sfumature politiche e ideologiche) e, ad ogni modo, il regista è assai lontano dall'impegno umano al quale debbono ricondursi, negli aspetti positivi e negativi, alcuni suoi film precedenti, come *La Bataille du rail* o *Jeux interdits* (Giuochi proibiti). Il vedere rappresentata una pagina di così recente vita italiana con colori finalmente non tragici, anche se approssimativi, con un distacco persino scanzonato, anche se facile, da uno storico sorridente, tuttavia non dispiace; anzi riconcilia amabilmente con il passato e invita a considerarlo senza rancore. E difficilmente un regista italiano avrebbe potuto conservare, come René Clement, un atteggiamento nel quale la satira non degenera mai in una denigrazione astiosa. (Si dice perciò che gli stranieri sono i posteri del nostro tempo, e infatti lo sono, ma con qualche vizio di miopia.) La « gioia di vivere » è il sentimento dal quale è più fortemente occupato Ulisse Cecconato nel momento in cui, dopo aver compiuto il servizio militare come bersagliere a Trastevere, è posto in congedo. Il giovane non vuole allontanarsi più da Roma e si dà subito da fare per trovare una occupazione. Dorme per qualche notte sotto le stelle, ma poi lo accoglie nella sua famiglia come ospite e nella sua piccola tipografia come apprendista, Luigi Fossati, un brav'uomo, figlio di un fanatico anarchico ed anarchico egli stesso, che ha educato al suo rugibondo credo sociale anche i propri figli, chiamandoli polemicamente Velivolo, Sanguesparso, Universo e Franca Contea. Ulisse si invaghisce di Franca Contea e per innamorarla, si procura immediatamente l'alleanza del nonno Fossati, che è un vecchietto strampalato ed estroso, fingendo di essere un pericoloso terrorista anarchico, « El Camposanto », inviato in Italia per organizzare un attentato in occasione di una conferenza dei generali dell'Intesa. Per un fortuito gioco di coincidenza, voluto per la verità con un certo sforzo di preordina-

zione, i luoghi nei quali Ulisse, preso nel laccio della finzione, si reca insieme con Franca per lasciare le sue false bombe, sono quelli stessi dove l'autentito « Camposanto », arrivato intanto a Roma, depone le sue bombe vere che esplodono sonoramente. In tal modo Franca crede effettivamente che il suo spasimante sia un temerario uomo d'azione, mentre egli è, viceversa, preso dalla paura di essere scambiato per « El Camposanto », e di essere imprigionato. Ma alla fine l'equivoco si chiarisce. Ulisse, disperato, recupera le bombe disseminate dal vero terrorista ed è acclamato per avere salvato la folla da un massacro. Piuttosto meccanica appare l'inserzione di un episodio fascista in questo finale: un gruppo di squadristi, che era a conoscenza delle intenzioni del « Camposanto », attende ansiosamente l'esplosione delle bombe per poter poi intervenire, con uno scopo dimostrativo, a ristabilire l'ordine nel disordine. Impedendo che le bombe abbiano il loro effetto micidiale, Ulisse sconvolge il piano di questi squadristi che, delusi, lo puniscono picchiandolo a sangue. Ad ogni modo il regista René Clement, alla conclusione del suo film, intende sottolineare esplicitamente il motivo morale del quale ha preso le mosse: la libertà — essenziale gioia della vita della quale è candido e quasi istintivo esponente Ulisse — non si difende con la violenza, ma al contrario con il rifiuto della violenza. La preoccupazione di rendere esplicito in extremis il motivo polemico del racconto, denuncia d'altra parte la fragilità della sua costruzione interna: dall'esame brillante e malizioso delle disavventure degli anarchici veri e falsi *Che gioia vivere!* non trascende mai ad una più alta interpretazione storica e morale dell'anno decisivo nel quale quelle disavventure si sono svolte; ma da esse trae soltanto il pretesto per imbastire una narrazione piacevolmente ironica, vivace e non troppo impegnativa. Questa misura costituisce il merito ed al tempo stesso il limite del film che deve in parte non trascurabile la sua gradevole fluidità alla disinvolta interpretazione di Alain Delon e di Barbara Laas ed alla partecipazione di un folto stuolo di attori di primo piano, come Gino Cervi, Paolo Stoppa, Aroldo Tieri, Rina Morelli e Ugo Tognazzi, impiegati anche in personaggi collaterali. Gustosissimi sono i costumi di Pierluigi Pizzi e ricche di curiosa suggestione le scene di Piero Zuffi, soprattutto quando nel finale, con una spiritosa e paradossale invenzione, volgono le immagini e l'atmosfera delle carceri di Gianbattista Piranesi ad un movimento di masse che deriva viceversa dalla fantasia di René Clair.

Madalena di Dinos Dimopoulos (Grecia).

Il film del greco Dinos Dimopoulos *Madalena* ha la sola pretesa d'offrire una semplice commedia musicale fondata su un personaggio femminile che potrebbe definirsi una specie di « Pizzaiola » marinaresca. Figlia maggiore di un marinaio proprietario di una barca, la diciassettenne Madalena, che improvvisamente rimane orfana insieme con sei fratellini in tenera età, si mette con animo a capo della famiglia, come se fosse un uomo, anzi un marinaio, e prende il comando della barca « Anita ». Ma in paese esiste un'altra barca condotta da un vero marinaio e non da un capitano in gonnella, e quanti hanno necessità di un traghetto, finiscono con l'affidarsi alle più robuste braccia virili. La famiglia di Madalena precipita nella miseria e ne sarebbe travolta se, dopo varie peripezie, la intrepida ragazza non divenisse la legittima consorte del marinaio. Madalena va scalza e discinta per il molo; canta, salta, balla, ride e piange; la sua copiosa capigliatura bionda è perennemente sconvolta dai venti. La giovanissima attrice Aliki Vouyouklari, che dà vita a questo personaggio, possiede una carica inesauribile di cordialità e di simpatia. Sa essere elegante anche nei poveri panni di una popolana, attraente senza denudare sfrontatamente le sue grazie. Il film, che è onesto ma anche straordinariamente ingenuo e talvolta un po' squallido, deve a lei — al suo sguardo pulito e al suo sorriso squillante — il potere di occupare senza eccessiva noia un'ora e mezza di spettacolo.

Une aussi longue absence (L'inverno ti farà tornare) di Henri Colpi (Francia).

Une aussi longue absence (L'inverno ti farà tornare), film del quale Marguerite Duras (l'autrice di *Moderato cantabile*), insieme con Gérard Jarlot, ha scritto sceneggiature e dialoghi, è un'opera notevole anzitutto in rapporto all'esiguità dei mezzi con i quali (secondo i migliori canoni economici della « Nouvelle Vague ») il regista Henri Colpi l'ha realizzata: un bilancio complessivo di sessantacinque milioni di franchi; una vicenda che si svolge per metà in un caffè della « banlieu » parigina e per metà sulle prode della Senna; due soli personaggi e due soli interpreti di rilievo, Alida Valli e Georges Wilson. (Questi è un solido e sicuro attore di prosa già anziano, che recita con Jean Vilar al Teatro Nazionale Popolare e che recentemente è passato al cinema. Lo si è visto, ad esempio, in *Terrain vague,* Gioventù bruciata, di Marcel Carné.) La semplicità assoluta di strutture conferisce evidenza, forza ed intensità al racconto. In una calda sera d'estate Teresa Langlois, una donna trentacinquenne, la quale gestisce un « bistrot » nel sobborgo di Puteaux, non lontano

dalle rive del fiume, crede di riconoscere in un « clochard » il marito che durante la guerra è stato dichiarato disperso. Avvicina il vagabondo e da lui stesso apprende che è smemorato. Tenta disperatamente di risvegliare nella sua mente annebbiata i ricordi; ma invano. Lo smemorato resiste con dolce e placida insensibilità nel chiuso recinto della sua vuota solitudine. E quando Teresa gli dice: « Mi ricordate qualcuno che ho molto amato », le chiede con naturalezza: « E non l'avete mai più rivisto? ». Teresa risponde: « Mai ! » e lo smemorato osserva laconicamente con identica e monotona naturalezza: « E' triste ! ». Una sera, infine, il vagabondo sparisce e Teresa si rimprovera con amarezza di non averlo circuito con maggiore insistenza e, soprattutto, di non avere approfittato per incontrarsi intimamente con lui in una stagione più sfavorevole ai derelitti, l'inverno: l'inverno che invita a scoprire un rifugio e un affetto sommerso. Ma forse il « clochard » ritornerà in un inverno non lontano: questa è l'illusione di Teresa, che è rimasta indissolubilmente legata al suo uomo inghiottito dalla guerra. Il racconto, pur nella sua schematica linearità, è divenuto materia cinematografica, senza dubbio un po' insistita, ma intensa e viva. Il film è monocorde e straziante, come una musica suonata da un unico strumento, ma non è mai noioso. Henri Colpi, debuttante come regista, ha ormai una esperienza cinematografica più che decennale come montatore (ha curato, fra l'altro, il montaggio di *Hiroshima, mon amour* di Alain Resnais) e *Une aussi longue absence* nonostante la semplicità del suo contenuto è un film di ritmo serrato e angoscioso, perché il montaggio aderisce sempre intimamente al racconto, seguendolo con sottile e rapidissima sensibilità in tutti i suoi più sfumati sviluppi. George Wilson, nella parte del vagabondo, compone un personaggio di singolare efficacia e di evidente coerenza umana con un gioco espressivo di magistrale parsimonia. Alida Valli trova nella disfatta, ma patetica e non ancora consumata Teresa Langlois una figura pienamente adeguata alle sue qualità. La compattezza, la coerenza e l'essenzialità del racconto, nel quale tutti i mezzi espressivi dalla recitazione alla fotografia, dall'asciutto dialogo al sobrio commento musicale di Georges Delerue convergono senza residui, sono le qualità migliori di questo film che nei suoi limiti dimostra una singolare compiutezza.

A Raisin in the Sun (Un grappolo di sole) di Daniel Petrie (U.S.A.).

Il regista americano Daniel Petrie ha trasportato sullo schermo l'ormai famoso dramma di Lorraine Hansberry *A Raisin in the Sun*. Il film rivela, persino nelle cesure dell'azione, una struttura scoper-

tamente teatrale. La parola ne costituisce sempre il fondamento e il motivo conduttore. Le immagini ne sono soltanto un complemento e appaiono rivolte principalmente ad illustrare il viso degli attori, i quali, tutti negri, sono gli stessi che hanno recitato il dramma su una scena di Broadway, ottenendo un clamoroso successo. Sidney Poitier, Claudia Mc Nell, Ruby Dee, Jane Sands e Ivan Dickson. Lorraine Hansberry ha rappresentato i dolorosi contrasti attraverso i quali i negri, in un'atmosfera che è talvolta di sorda incomprensione, ascendono ad una naturale coscienza di se stessi, trovando il proprio posto nel mondo civile. Il pretesto che consente questa analisi è l'arrivo di un assegno di diecimila dollari, una vera e propria fortuna in una povera famiglia nera: i sogni più assurdi allora si scatenano, soprattutto in Walter Lee Jounger, il quale crede venuto per lui il momento di diventare un uomo d'affari. La somma invece si polverizza in un baleno e di essa si conserva soltanto una modesta parte che la saggia vecchia madre, Lena, ha impiegato per acquistare un appartamento più comodo in un quartiere dove i negri, fino allora, non avevano mai abitato. Fra gli attori primeggia Sidney Poitier. Nei limiti di una recitazione fondamentalmente teatrale, la sua interpretazione appare di rara verità per lo spontaneo calore e per la perfezione tecnica che l'animano costantemente (ma il doppiaggio, nelle varie edizioni straniere del film fatalmente ne riduce il pregio in misura notevole). *A Raisin in the Sun*, complessivamente, offre l'accettabile esempio di un'estrinseca alleanza di comodo fra il teatro e il film. Il dramma non è deturpato dal mezzo cinematografico ed a sua volta l'espressione cinematografica non è avvilita in maniera offensiva: un ibrido compromesso risolto con mestiere.

El Centre-forward murió al amanacer di René Mugica (Argentina).

Il film argentino *El Centre-forward murió al amanacer* (t.l.: Il centroavanti morì all'alba) diretto da René Mugica vuole essere una favola satirica di costume contemporaneo ed è basato su un soggetto di Agustin Cuzzani non sfornito di originalità nella sua idea centrale. Un signore plurimiliardario (l'emblema del capitalista che pretende di risolvere ogni esigenza con la forza del denaro; ma l'intenzione nel racconto è espressa molto amabilmente) fa collezione di esemplari umani eccezionali e fra gli altri acquista un grande giocatore di calcio che, in nome di un sentimento di dignità umana, si ribella alla condizione di individuo barattato come un oggetto. Il racconto, non privo di spunti felici, è immiserito da un linguaggio banalmente veristico e da un'interpretazione di Luis Medina Castro (il giuocatore di calcio) eccessivamente grezza.

Duvad di Zoltan Fabri (Ungheria).

Il film ungherese *Duvad* (t.l.: La belva) di Zoltan Fabri è un romanzo passionale a forti tinte, anzi un vero e proprio romanzo di appendice scritto alla brava, senza alcuna ricercatezza di eloquio e non privo di una chiara morale politica. Un signorotto campagnolo, Sandor Ulveczki, che ha sedotto e poi abbandonato una florida contadina, Zsuzska, ai tempi dell'antico regime, tenta di possederla ancora quando, dopo la rivoluzione politica dell'Ungheria, incontra nuovamente la ragazza divenuta ormai sposa e madre felice. Le sue insistenze di uomo istintivo e violento, abituato a soddisfare i propri desideri senza far calcolo della personalità altrui, questa volta trovano una pronta e definitiva ritorsione. Alla presenza del marito Zsuzska abbatte Sandor con una fucilata. Il regista Zoltan Fabri, che pure possiede una notevole esperienza (nel 1957, *Professor Annibal* gli ha valso il massimo premio al Festival di Karlovy Vary), evidentemente ha voluto rivolgersi ad uno spettatore semplice, preoccupandosi soprattutto di fargli intendere in maniera inequivocabile la morale della favola. Il protagonista, l'attore Ferenc Bessenyei, è il classico tipo del « mattatore »: domina sempre la scena con la sua clamorosa e colorita imponenza.

Aimez - vous Brahms? di Anatole Litvak (U.S.A.).

Aimez-vous Brahms?, che è la trasposizione cinematografica dell'omonimo romanzo della giovane scrittrice francese Françoise Sagan, potrebbe dirsi una storia tipicamente parigina veduta a Hollywood da un maturo regista russo (quale è infatti Anatole Litvak) emigrato da un quarto di secolo circa negli Stati Uniti. Numerose sono inevitabilmente le deformazioni di questa serie di passaggi da una personalità all'altra, da una generazione all'altra, da un continente all'altro. La storia, nella sua originale redazione letteraria, risulta, soprattutto, dalle sfumature, dalle ambiguità, dalle indeterminazioni. Due spiriti costituzionalmente inquieti, Paula Tessier e Roger Demarest, l'una antiquaria di alto rango e l'altro industriale, hanno varcato il Capo di Buona Speranza dei quaranta anni. Pur senza essere sposati, intrattengono da qualche tempo una relazione che in principio è stata suscitata forse da una vampata d'amore; ma che ormai si fonda su una indispensabilità abitudinaria, rinsaldata da una sorta di segreta sintonia dei temperamenti e delle epidermidi. Roger e Paula vorrebbero evadere l'uno dall'altra e, infatti, lo tentano, abbandonandosi ad avventure apparentemente più stimolanti e più autentiche o, almeno, più fresche; ma poi, delusi, ritornano con convinta saggezza sui propri passi e addirittura accettano senza

scampo la propria unione sposandosi. Il commediografo Samuel Taylor, che ha ridotto per lo schermo il romanzo di Françoise Sagan, lo ha volgarizzato e semplificato, depurandolo quasi per intero da quel senso lievemente sadico e un po' decadente di frustrazione amorosa che ne costituisce il tono dominante. E di *Aimez-vous Brahms?* rimane esclusivamente il racconto di due individui che, dopo essersi traditi senza l'assillo di gravi e insuperabili problemi sentimentali, si uniscono infine in matrimonio. Sarebbe un racconto privo d'importanza, se non avesse come protagonisti una Ingrid Bergman miracolosamente ringiovanita, carica di una interna insofferenza, che più di una volta riesce a riscattare il testo piuttosto banale, specialmente nelle scene nelle quali è contrapposta ad Anthony Perkins, che è appunto il suo amante occasionale Philip van der Besh. L'attore americano, che ha affrontato questo film dopo aver riportato un entusiastico successo sulle scene nella commedia musicale « Green Willow », impersona un giovin signore ricchissimo, estroso, introverso, annoiato, instabile, perennemente in posizione polemica contro se stesso, e dà prova di un « humour » raffinatissimo, scintillante e instancabile. E' indubbiamente il migliore interprete del film, mentre Yves Montand, che sostiene la parte di Roger Demarest, non supera mai i limiti di un corretto convenzionalismo divistico. In conclusione Anatole Litvak non è riuscito a dar prova di tutto il suo consumato mestiere, rivendendo quell'ottimo prodotto commerciale privo di solide qualità estetiche, che è il romanzo di Françoise Sagan: anziché rivalutarlo, lo ha in fondo deprezzato.

La viaccia di Mauro Bolognini (Italia).

La Viaccia di Mauro Bolognini è eminentemente un film di regia figurativa. La vicenda, desunta dal romanzo « L'eredità » di Mario Pratesi (1842-1921), non assume un rilievo determinante se non per il fatto che è ambientata nella Firenze del 1880 e che si svolge in buona parte fra le mura di una casa di piacere. E il regista Mauro Bolognini, coadiuvato, con apporto veramente creativo, dall'architetto Flavio Mogherini e dal costumista e arredatore Piero Tosi, ha evocato in ogni particolare una atmosfera fiorentina che sembra appena uscita dal pennello di un Signorini o di un Cecioni. La ricostruzione è perfetta negli aspetti figurativi: alcune scene, come quella delle ragazze della « casa », raccolte intorno alla grande tavola rotonda per il pasto serale, e non pochi esterni, come quelli delle piazze e delle vie fiorentine, malinconicamente velate dalla pioggia e dalla nebbia invernale, hanno una coerenza pittorica straordinaria-

mente suggestiva e si rimpiange soltanto che una così riuscita esperienza di gusto e di cultura sia stata compiuta in bianco e nero e non a colori. I personaggi non hanno uguale risalto anche perché sono stati rappresentati dal regista in uno stato di animo di distaccata e quasi frigida insensibilità, senza alcun intervento intimo, fuori da ogni tentazione di partecipazione morale. Amerigo, figlio di contadini, è inviato a Firenze presso lo zio Ferdinando, nella speranza che questi, prendendolo a benvolere, gli leghi in eredità il podere sul quale tutti gli altri membri della famiglia durano la loro fatica quotidiana. Ma Amerigo, in città, si invaghisce di una prostituta, Bianca, e dopo aver derubato lo zio, abbandona il lavoro, riducendosi ad assumere il ruolo di prezzolato tutore dell'ordine nella casa di piacere, dove la ragazza della quale è innamorato, esercita il meretricio. Lo zio Ferdinando, intanto, muore e lascia l'agognato podere al figlio avuto da un'amica, alla quale, prima di spirare, si è unito in matrimonio. Dopo questa disavventura familiare, della quale si sente in gran parte colpevole, Amerigo si getta ancora più disperatamente alla vita di dissolutezza. Tenta di strappare Bianca alla sua abietta esistenza; ma non è capace e, ferito a morte durante una rissa scoppiata nella casa di piacere, in preda ad un oscuro istinto atavico, si dirige sanguinante verso il podere per cadere esausto sulla terra dalla quale è nato. Nonostante la sovrapposizione delle vicende che sono almeno tre — l'eredità, l'evasione di Amerigo, la redenzione di Bianca — la sceneggiatura di Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa è abilissima: ma, più che a definire nella loro natura umana i personaggi, tende a farli divenire gli elementi di un vasto gioco decorativo, che appare intensamente suggestivo, anche se è fine a se stesso e al piacere formale che ne deriva. Gli interpreti principali de *La Viaccia* sono Jean-Paul Belmondo, Claudia Cardinale e Pietro Germi, ancora una volta impegnato in una parte di « duro ». Mai Claudia Cardinale è stata così schiettamente bella come nei « deshabillés » ottocenteschi, disegnati da Piero Tosi: corazzata con busti e sottobusti pomposi, con le gambe fasciate dalle calze a righe bianche e nere; slanciata nella statura dagli stivaletti turcheschi. E' anch'essa un elemento decorativo, ma di raro pregio e riempie lo schermo con la sua gagliarda e popolaresca avvenenza. Ne *La Viaccia* la poesia è avara; ma il gusto — un tormentato e quasi ammalato gusto delle immagini — è profuso a piene mani.

La mano en la trampa di Leopoldo Torre Nilsson Argentina).

Il film *La mano en la trampa* del regista argentino Leopoldo Torre Nilsson si ispira ad una storia « nera » immaginata con non poca fantasia da un narratore, Beatriz Guido, che è una delle più recenti rivelazioni della narrativa argentina. Una ragazza, ritornando in famiglia dopo una lunga permanenza in collegio, si propone di svelare un mistero che da quando era bambina ha angosciato la sua casa; e scopre che una donna, una sua zia sparita da anni, ha vissuto e vive tuttora fra le mura di quella casa, rinchiusa in una stanza, esiliata dal mondo in seguito ad un infelice amore giovanile. L'invenzione è meramente, oltre che assurdamente, letteraria e non assume mai una concreta evidenza cinematografica. Né gli interpreti, Francisco Rabal ed Elsa Daniel, possono conferire una persuasiva realtà umana. La ventenne Elsa Daniel, che negli scorsi anni ha già preso parte ad altri due film di Leopoldo Torre Nilsson, *La casa del angel* e *La caída,* ha un volto delicatamente espressivo: la sua dolce ed intensa immagine, che vaga nel film variamente ritratta a proposito e a sproposito, ne costituisce anche la più gradevole distrazione.

Darclée di Matei Jacob (Romania).

Uno sparuto gruppo di musicisti nel 1885 organizzava a Bucarest uno spettacolo lirico, con la partecipazione di Adelina Patti, al fine di convincere il governo della necessità di fondare un teatro d'opera nazionale. Ascoltando la celebre cantante italiana, la giovinetta Hariclea Hartulari, che sarebbe poi divenuta a sua volta celebre con il nome di Darclée, decideva di dedicarsi all'arte lirica. Da quell'episodio muove il film *Darclée* diretto dal rumeno Matei Jacob, per presentare una vita romanzata della cantante rumena, vita che in piccola parte si svolge anche in un'Italia riconoscibile con qualche difficoltà da un italiano. Il film, interpretato con buona volontà da Silvia Popovici, Cristea Avram e Victor Rebenciuc, è un modestissimo prodotto artigianale.

I Cosacchi di Vassili Pronin (U.R.S.S.).

Il regista sovietico Vassili Pronin con *I Cosacchi* ha offerto una trasposizione cinematografica molto accurata, ma scarsamente estrosa di una novella scritta da Lev Tolstoi dopo un viaggio compiuto tra i montanari ed i cosacchi trapiantati nel Caucaso da Ivan il Terribile. Tecnicamente ammirevole per la sua rara perfezione è in questo film la fotografia a colori; ma povero il suo impiego, che non riesce mai a creare un'atmosfera. L'interpretazione sicura, ma magniloquente di Boris Andreiev, di L. Goubanov e della bellissima ma non molto espressiva Zina Kirienko, concorre a dare al racconto un carattere prettamente oleografico.

Viridiana di Luis Buñuel (Spagna).

Viridiana è il primo film che l'estroso ed incostante Luis Buñuel, dopo molti anni di assenza dall'amata ed odiata terra natale, abbia realizzato in Spagna: una specie di ritorno del figliol prodigo alla casa paterna. Se ad una schiera può iscriversi la inquieta personalità di Luis Buñuel, essa è indubbiamente quella dei « maledetti »: la sua fantasia oscilla paurosamente fra l'ermetismo e il melodramma, fra l'esoterismo più raffinato e la polemica più banale. Negli ultimi anni il vulcanico ed agitato regista ha tentato volenterosamente di « normalizzarsi » e di stabilire un equilibrio fra i contraddittori elementi del suo temperamento estremamente volubile. Di questa ricerca mediante la quale Luis Buñuel si sforza anche di arrivare ad un racconto accettabile allo spettatore normale oltre che agli iniziati, è una chiara testimonianza il recente film *Nazarin*. Sulla scia di *Nazarin* è stato concepito il film *Viridiana,* con il quale Luis Buñuel, esule volontario e veterano di cento battaglie, si è schierato inaspettatamente con la « giovane guardia » del cinema spagnolo (Bardem, Berlanga, Saura, Picazo). *Viridiana* non smentisce il passato del regista: sotto alcuni aspetti non è più che un complicato, turgido e disordinato romanzo di appendice, sotto altri aspetti è, invece, un'opera intelligente, coraggiosa, astutamente polemica ed originale. Don Jaime, un vecchio « hidalgo » spagnolo, vegeta solitario in una villa da quando, trent'anni prima, è morta la sua sposa nella stessa notte delle nozze. Egli riceve un giorno la visita della giovanissima nipote Viridiana, che è decisa a chiudersi in un convento, e se ne innamora quasi in preda a un'improvvisa follia nostalgica, perché essa assomiglia straordinariamente alla moglie scomparsa. Le propone persino di sposarla, ma Viridiana rifiuta e allora don Jaime prega la ragazza di indossare almeno l'abito di nozze della zia morta perché egli possa bearsi dello spettacolo con lo sguardo. In realtà il vecchio, che è tormentato da un complesso di sessualità repressa, ha concepito un piano diabolico: con la complicità di una cameriera, Ramona, inebetisce Viridiana, parata con i veli bianchi, facendole ingerire una droga, e poi tenta di possederla. Ma quando già sta per denudarla, si pente, rinuncia al suo proposito e l'indomani confessa la sua azione malvagia alla nipote, la quale fugge inorridita. Viridiana è sul punto di lasciare il paese con una corriera, ma apprende dai gendarmi che don Jaime si è impiccato. Riconoscendosi colpevole moralmente del suicidio dello zio, la ragazza rinvia il viaggio e, per riparare la sua colpa, ospita nella villa una banda di mendicanti. In que-

sta azione filantropica incontra le ostilità di Jorge, un figlio naturale di don Jaime, che dopo la tragica fine del padre è venuto anche lui ad abitare nella villa. Ma una sera, approfittando di essere rimasti soli, i mendicanti imbandiscono un orgiastico festino nella villa, saccheggiando le dispense e la cantina, mettendo a soqquadro tutte le stanze e adoperando per i loro farseschi travestimenti anche l'abito nuziale della sposa di don Jaime, che è trascinato e lacerato nella polvere. In una scena del grottesco banchetto, la disposizione dei mendicanti intorno alla lunga tavola riproduce anche nell'atteggiamento di ognuno la composizione dell' « Ultima cena » di Leonardo. Questa torbida e blasfema allusione non è il solo elemento simbolico del film che oscilla continuamente tra toni di violenza veristica e toni di esasperato ermetismo. Nelle stanze devastate l'ubriachezza impera ormai sovrana al ritorno dei padroni e un mendicante, dopo aver legato Jorge, si getta su Viridiana per violentarla, quasi rinnovando più brutalmente l'azione già compiuta con prudente educazione dallo zio. Dunque, il lacero e sporco mendicante è in tutto eguale al vecchio « hidalgo » chiuso nella sua nobile prosopopea. Viridiana si difende disperatamente e, infine, i gendarmi, chiamati dalla cameriera, liberano la ragazza, arrestando il mendicante. Ormai nessuna remora morale e nessun pudore femminile divide Viridiana da Jorge e, infatti, essi siedono alla stessa tavola cordialmente per giocare una partita a carte con Ramona, che intanto è divenuta l'amante del figlio di don Jaime. (All'orizzonte è, forse, un « menage à trois ».) La simbologia torva, cinica, demolitrice e spesso oscura di questa storia intende evidentemente risolversi in una critica spietata di costume: è descritta la parabola attraverso la quale lo spirito ampollosamente fiero e sdegnoso del vecchio « hidalgo » decade e si decompone, svanendo in una meschina abiezione vuota di sentimento e di dignità. Ma il racconto, che in alcune sequenze riesce ad essere magicamente allusivo, in altre è purtroppo grossolanamente « fumettistico ». La recitazione di Francisco Rabal, Silvia Pinal e Fernando Rey è soltanto correttamente mediocre. Per l'intensità del ritmo, per la ricchezza delle invenzioni e per la colorita caratterizzazione degli interpreti, un brano magistrale, che si stacca nettamente dal contesto del film, è invece quello del banchetto dei mendicanti: è una vivida favilla che riesce ad illuminare l'intero film di un sinistro ed ambiguo splendore, senza suscitare tuttavia una prospettiva unitaria nella sua costruzione sconquassata se pur suggestiva. Con *Viridiana* Luis

Buñuel non soltanto non è riuscito ad evadere da se stesso, ma si è restituito segretamente a quella romantica « maledizione » che lo lega indissolubilmente al momento storico ed estetico delle avanguardie del primo dopoguerra europeo (1).

I film di Cannes

EXODUS (Exodus) — **r.** e **p.**: Otto Preminger - **s.**: dal romanzo di Leon Uris - **sc.**: Dalton Trumbo - **f.** (Todd AO, Technicolor): Sam Leavitt - **scg.**: Richard Day, Bill Hutchinson - **m.**: Ernest Gold - **mo.**: Louis R. Leoffler - **tit.**: Saul Bass - **int.**: Paul Newman (Ari Ben Canaan), Eve Marie Saint (Kitty Fremont), Ralph Richardson (il generale Sutherland), Peter Lawford (il maggiore Caldwell), Lee J. Cobb (Barak Ben Canaan), Sal Mineo (Dov Landau), John Derek (Taha), Jill Haworth (Keren), Gregory Ratoff (Lakavith), Alexandra Stewart (Jordana) - **o.**: U.S.A. - **d.**: DEAR.

LE CIEL ET LA BOUE — **r.**: Pierre-Dominique Gaisseau (ass. Gérard Delloge) - **f.** (Agfacolor): Gilbert Sarthre (ass. Jean Bordes Pages) - **p.**: Ardennes Films - **o.**: Francia.

MATKA JOANNA OD ANIOTOW (t.l.: **Madre Giovanna degli angeli**) — **r.**: Jerzy Kawalerowicz - **s.**: dal romanzo di Jaroslaw Iwaskiewicz - **sc.**: J. Kawalerowicz e Tadeusz Konwicki - **f.**: Jerzy Wójcik - **scg.**: Roman Mann - **m.**: Adam Walacinski - **int.**: Lucyna Winnicka (Giovanna degli angeli), Mieczyslaw Voit (padre Suryn), Anna Cipielewska (suor Margherita), Maria Chwalibóg (l'albergatrice), Kazimierz Fabisiak (il parroco), Stanislaw Jasukiewicz (il cortigiano), Zygmunt Zintel (Wolodkiewicz) - **p.**: Kadr - **o.**: Polonia.

I LIKE MIKE — **r.**: Peter Frye - **s.**: dalla commedia di Aharon Megued - **sc.**: Peter Frye - **dial.**: Edna Shavit - **f.**: Leon Nissim - **m.**: Arieh Levanon, Gary Bertini - **scg.**: Edouard Giveon - **mo.**: Nelly Guilead - **int.**: Zeev Berlinski (Tamara Arielli), Batia Lancet (sua madre), Gideon Singer (suo padre), Ilana Rovina (suo zio), Meira Shor (sua sorella minore), Eytan Gitim (Mike) Geulah Nuhni (Nili, la ragazza del kibbuz) - **p.**: Geva-Ifa - **o.**: Israele.

OTOHTO (t.l.: **Suo fratello**) — **r.**: Kon Ichikawa - **s.**: Aja Koda - **sc.**: Joko Mizuchi - **f.** (Agfacolor): Kazuo Mijakawa - **m.**: Jasushi Akutagawa - **scg.** Tommo Shimogauara - **int.**: Kheiko Khishi (Gen), Iroshi Kawaguchi (suo fratello Echiro), Khinujo Tanaka (la matrigna), Masajuchi Mori (il padre), Noboru Nakaja (il poliziotto), Khioco Khishida (la signora Tanuma) - **p.**: Daiei - **o.**: Giappone.

LA CIOCIARA di Vittorio De Sica.
Vedere dati e recensione di P. Valmarana a pag. 134 *del n.* 2-3, 1961.

DAN CETRNAESTI (t.l.: **Il quattordicesimo giorno**) — **r.**: Zdravko Velimirovic - **s.** e **sc.**: Borislav Petrovic - **f.**: Vladeta Lukic - **m.**: Vladimir Kraus-Pajteric - **int.**: Nikola Popovic (Timoteo), Olga Spiridonovic (Emilia), Karlo Bulic (Georges), Viktor Starcic (Arsenio), Slobodan Perovic (Paolo), Hermina Pipinic (una ragazza), Dusan Janicijevic (Toma) - **p.**: Lovcen Film - **o.**: Jugoslavia.

IL RELITTO (t. inglese: **The Wastrel**) — **r.**: Michael Cacoyannis (**r. dell'ed. it.**: Giovanni Paolucci) - **s.**: dal romanzo di Frederic Wakeman - **sc.**: Michael

---

(1) A Cannes sono stati anche presentati i film italiani *La ciociara* di Vittorio De Sica e *La ragazza con la valigia* di Valerio Zurlini per i quali rimandiamo alle recensioni, rispettivamente di Paolo Valmarana e di Mario Verdone, pubblicate nei fascicoli scorsi.

Cacoyannis, F. Wakeman - **f.**: Piero Portalupi - **scg.**: Enrico Equini - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Van Heflin, Ellie Lambetti - **p.**: Lux-Tiberia - **o.**: Cipro-Italia - **d.**: Lux film.

POVESTI PLAMENNIC LET (t.l.: **Epopea degli anni di fuoco**) — **r.** e **sc.**: Julia Solnzeva - **s.**: Aleksandr Dovzhenko - **f.** (Sovcolor 70 mm.): Fiodor Pravorov, Alexei Temerin - **scg.**: Alexandr Borissv - **m.**: Gavril Popov - **mo.**: Igor Urvanzev, Jacov Caron - **recitativo**: Serghiei Bondarciuc - **int.**: Nicolai Vingranovschi (Ivan Orliuc), Svetlana Igun (Uliana), Boris Andrejev (generale Glazunov), Serghiei Luchianov (il maestro), Vassili Mercuriev (il chirurgo), Zinaida Chirienco (Maria), Mikhail Majorov (comandante) - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS.

THE PASSIONATE DEMONS o **LINE** — **r.**: Nils-Reinhardt Christensen - **s.**: dal romanzo « Line » di Axel Jensen - **sc.**: Pal Lökkeberg - **f.**: Ragnar Sörensen - **scg.**: H.C. Hansen - **m.**: Egil Monn-Iversen - **mo.**: Olav Engebregtsen - **int.**: Margarete Robsahm (Line), Toralv Maurstad (Jacob), Henki Kolstad, Siessel Juul, Elisabeth Bang, Ronnang Alten, Trunk Doyer, Rolf Christensen - **p.**: Concord **o.**: Norvegia.

LA RAGAZZA CON LA VALIGIA di Valerio Zurlini.
Vedere dati e recensione di M. Verdone a pag. 133 del n. 2-3, 1961.

THE MARK (Il marchio) — **r.**: Guy Green - **s.**: da un romanzo di Charles Israel - **sc.**: Sidney Buchman, Stanley Mann - **f.**: Douglas Slocombe - **scg.**: Ray Simm - **m.**: Richard Bennett - **mo.**: Peter Taylor - **int.**: Maria Schell (Ruth), Stuart Whitman (Jim Fuller), Rod Steiger (il medico McNally), Brenda De Banzie (signora Cartwright), Donald Houston (Austin), Donald Wolfit (Clive), Paul Rogers, Maurice Denham, Amanda Black, Marie Devereux, Bill Foley, Ann Monaghan, Josephine Frayne, Eddie Byrne, Harry Baird, Russell Napier - **p.**: Raymond Stross, Sidney Buchman - **o.**: Gran Bretagna.

A PRIMEIRA MISSA (t.l.: **La prima messa**) — **r.** e **sc.**: Vitor Lima Barreto - **s.**: dal racconto « Nha Colaquinha » di Nair De Lacerda - **f.**: Henry Edward Fowley - **m.**: Gabriel Migliori - **int.**: José Mariano Filho, Margarida Cardoso, Dionisio De Azevedo, Ferreira Leite, Cavalheiro Lima, Luciano Gregori - **p.**: Ferdinando Aguiar - **o.**: Brasile.

DOMAREN (t.l.: **Il giudice**) — **r.**: Alf Sjöberg - **s.**: dal dramma di Vilhelm Moberg - **sc.**: Alf Sjöberg, Vilhelm Moberg - **f.**: Sven Nykvist - **scg.**: Bibi Lindstrom - **m.**: Torbjörn Lundquist - **mo.**: Lennert Wallén - **int.**: Ingrid Thulin (Brita Randel), Gunnar Hellström (avvocato Arnold), Per Myrberg (marito di Brita), Georg Rydeberg (il giudice), Naima Wifstrand (la vecchia signora), Ulf Palme (lo psichiatra), Ake Lindström (il direttore del giornale), Elof Ahrle (il giornalista) - **p.**: Sandrew - **o.**: Svezia.

THE HOODLUM PRIEST (Le canaglie dormono in pace) — **r.**: Irvin Kershner - **s.** e **sc.**: Don Deer, Don Murray, Joseph Landon e Mel Sloan (consulente) - **f.**: Haskell Wexler - **m.**: Richard Markowitz - **scg.**: Jack Poplin, Karl Brainard - **mo.**: Maurice Wrigh - **int.**: Don Murray (rev. Charles Dismas Clark), Larry Gates (l'avvocato Louis Rosen), Cindi Wood (Ellen Hanley), Keir Dullea (Billy Lee Jackson), Logan Ramsey (George Hale), Don Joslyn (Pio Gentile), Sam Capuano (Mario Mazziotti), Vince O'Brien (assistente del Proc. Gen.), Al Mark, Lou Martin (Angelo Mazziotti), Norman MacKay (Padre Dunne), Joseph Cusanelli, Bill Atwood, Roger Ray, Kelley Stephens, William Warword, Ralph Petersen, Jack Eigen - **p.**: Murray-Wood - **o.**: U.S.A. - **d.**: DEAR.

PIESEN O SIVOM HOLUBOVI (t.l.: **Il canto del colombo cinerino**) — **r.**: Stanislav Barabás - **s.** e **sc.**: Ivan Bukovcan, Albert Marencin - **f.**: Vladimir Jesina - **scg.**: Ivan Vanicek - **m.**: Zdenek Liska - **f.**: Rudolf Pavlicek - **mo.**: Maximilian Remen - **int.**: Pavel Polácek (Rudko), Pavel Mattos (Vinco), Vladimir Brecka (Martin), Vladimir Durdik, Karol Machata, Jaroslav Rozsival, Ladislav Chadik, Jiri Sovák, Karla Chadimová, Martin Tapák, Oto Lackovic - **p.**: Ceskoslovensky Filmexport - **o.**: Cecoslovacchia.

MADALENA (t.l.: **Maddalena**) — **r.**: Dinos Dimopulos - **s.** e **sc.**: Ghiorghi Russos - **f.**: Walter Lassaly - **m.**: Manos Hadgidakis - **int.**: Aliki Vujuclari,

Dimitrio Papamichael, Pautelis Zervos, Zanassis Vengos - **p.**: Finos-Damaskinos Michaelides - **o.**: Grecia.

QUELLE JOIE DE VIVRE! (Che gioia vivere!) — **r.**: René Clément - **s.**: da un'idea di Gualtiero Jacopetti - **sc.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, René Clément - **dial.**: Pierre Bost - **f.** (Dyaliscope): Henri Decae - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **scg.**: Piero Zuffi - **cost.**: Pierluigi Pizzi - **int.**: Alain Delon (Ulisse), Barbara Lass (Franca Contea), Gino Cervi (suo padre), Rina Morelli (sua madre), Carlo Pisacane (suo nonno), Paolo Stoppa (il barbiere), Nanda Primavera (sua moglie), Ugo Tognazzi e Aroldo Tieri (i due bulgari dinamitardi), Didi Perego, Giampiero Littera, Annibale Ninchi, Leopoldo Trieste, Stefano Valle, Luigi Giuliani, Rosalba Neri, Franco Speziali, Nando Bruno, Jacques Stanislawski, Graziella Durano, Enzo Maggio - **p.**: Rire-Francinex - **o.**: Francia-Italia - **d.**: Cineriz.

HET MES (t.l.: **Il coltello**) — **r.**: Fons Rademakers - **s.** e **sc.**: Hugo Claus - **f.**: Eduard Van Der Enden - **m.**: Pim Jacobs - **mo.**: Han Furst - **int.**: Reitze Van Der Linden (Tommaso), Ellen Vogel (sua madre), Paul Cammermans (l'amico della madre), Marie-Louise Videc (Toni), Mia Goossen (madre di Toni), Elly Van Stekelenburg (la veggente), Cor Witschge (il soldato) - **p.**: Nederlandse Filmproduction Maatschappij' - **o.**: Olanda.

DER LETZTE ZEUGE (t.l.: **L'ultimo testimone**) — **r.**: Wolfgang Staudte - **s.**: Maximilian Vernberg - **sc.**: R.A. Stemmle, Thomas Keck - **f.**: Ekkehard Kyrath - **scg.**: Hanns H. Kunhert - **int.**: Martin Held (Rameil), Ellen Schwiers (Ingrid, sua amante), Hanns Lothar (il dottor Fox), Jürgen Goslar (Stephan), Adelheid Seeck (moglie di Rameil), Lucie Mannheim, Lore Hartling, Siegfried Wischnewski, Harald Juhnke, Helmut Grube, Otto Graf - **p.**: Europa - **o.**: Germania occidentale.

DUVAD (t.l.: **Il bruto**) — **r.** e **sc.**: Zoltán Fábri - **s.**: da un romanzo di Imre Sarkadi - **f.**: Ferenc Szécsényi - **m.**: György Ránki - **mo.**: Maria Szécsényi - **int.**: Ferenc Bessenyei (Sándor Ulveczki), Mária Medgyesi (Sciusca), Tibor Bitskei (János), Béla Barsi - **p.**: Hunnia - **o.**: Ungheria.

A RAISIN IN THE SUN (Un grappolo di sole) — **r.**: Daniel Petrie - **s.**: dal dramma di Lorraine Hansberry - **sc.**: L. Hansberry - **f.**: Charles Lawton jr. - **scg.**: Carl Anderson - **m.**: Laurence Rosenthal - **mo.**: William A. Lyon, Paul Weather - **f.**: Charles J. Rice - **int.**: Sidney Poitier (Walter Lee Younger), Claudia McNail (sua sorella Lena), Ruby Dee (Ruth), Diana Sands (Beneatha), Ivan Dixon (Asagai), John Fiedler, Louis Gossett, Stephen Perry, Joel Fluellen, Louis Terkel, Roy Glenn - **p.**: Pamen-Doris - **o.**: U.S.A. - **d.**: Columbia-CEIAD.

EL CENTRE-FORWARD MURIO' AL AMANACER (t.l.: **Il centrattacco morì all'alba**) — **r.**: René Mujica - **s.**: Agustin Cuzzani - **f.**: Ricardo Younis - **m.**: Tito Ribero - **scg.**: Germène Gelpi - **mo.**: Attilio Rinaldi - **f.**: Jorge Castronuovo - **int.**: Luis Medina Castro (il centrattacco Garibaldi), Pierina Dealessi (sua zia), Didi Carli (la ballerina), Raul Rossi, Enrique Fava, Camilo Da Passano, Lalo Hartich, Eduardo Bargach, Javier Portales - **p.**: René Mujica - **o.**: Argentina.

UNE AUSSI LONGUE ABSENCE (L'inverno ti farà tornare) — **r.**: Henri Colpi - **s.**: Marguerite Duras - **sc.**: Marguerite Duras, Gérard Jarlot - **f.** (Cinemascope, b. e n.): Marcel Weiss - **m.**: René Breteau - **scg.**: Marcel Colasson - **int.**: Alida Valli (Thérèse Langlois), Georges Wilson (lo smemorato), Jacques Harden (Pierre), Diana Lepurier (Martine), Catherine Fonteney (Alice), Nane German (Simone), Amedée (Marcel) - **p.**: Claude Jaeger, Procinex Lyre, Galatea - **o.**: Francia-Italia - **d.**: Cino Del Duca.

LA MANO EN LA TRAMPA — **r.**: Leopoldo Torre Nilsson - **s.**: dal romanzo di Beatriz Guido - **sc.**: L. Torre Nilsson, B. Guido, Ricardo Muñoz Suay, Ricardo Luna - **f.**: Alberto Etchebehere, Juan Julio Buena - **m.**: Atilio Stampone, Cristobal Halffter - **scg.**: Oscar Lagomarsino - **mo.**: Pablo Del Amo, Jacinto Cascales - **int.**: Elsa Daniel (Laura Lavigna), Maria Rosa Gallo (la zia Ines), Leonardo Favio (Miguel), Francisco Rabal (Cristóbal Achával), Bertha

Ortegosa (la zia Maria), Hilda Suarez, Enrique Vilches, Maria Puchol, Maria Del Pilar Armesto, Mirtha Dubner, Hugo Caprera, Mirko Alvarez - **p.**: Angel-Uninci - **o.**: Argentina.

LA VIACCIA — **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: dal rom. « L'eredità » di Mario Pratesi - **sc.**: Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa - **f.**: Leonida Barboni - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Flavio Mogherini - **cost.**: Piero Tosi - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Amerigo), Claudia Cardinale (Bianca), Pietro Germi (padre di Amerigo), Romolo Valli (l'anarchico), Gabriella Pallotta (cognata di Amerigo), Gina Sammarco, Marcella Valeri, Emma Baron, Franco Balducci, Claudio Biava, Paul Frankeur - **p.**: Titànus-Galatea-Arco - **o.**: Italia - **d.**: Titanus.

AIMEZ-VOUS BRAHMS?... — **r.**: Anatole Litvak - **s.**: dal romanzo di Françoise Sagan - **sc.**: Samuel Taylor - **f.**: Armand Thirard (**ass.** Louis Née, A. Capelier) - **scg.**: Alexandre Trauner - **m.**: Georges Auric, J. Brahms - **fo.**: Jacques Carrère - **mo.**: Bert Bates - **int.**: Ingrid Bergman (Paula Tessier), Yves Montand (Roger Demarest), Anthony Perkins (Philip Van Der Bersh), Jessie Royce Landis, Pierre Dux, Jackie Lane, Jean Clarke, Michèle Mercier, Uta Teager, André Randall, Peter Bull - **p.**: Argus - **o.**: Stati Uniti d'America.

DARCLÉE — **r.**: Matei Jacob - **s.** e **sc.**: Constantin Cirjan, Ionel Hristea - **f.**: Andrei Feher - **m.**: Verdi, Puccini, Wagner, Mascagni - **int.**: Silvia Popovici (la cantante Hariclea Hartuluri, detta « Darclée »), Cristea Avram (Giraldoni, tenore italiano), Victor Rebenciuc (Jorgu Hartular), Costache Antonin, Marcel Anghelescu, Geo Barton, Mircea Constantinesco - **p.**: Bucuresti - **o.**: Romania.

I COSACCHI — **r.**: Vassili Pronin - **s.**: dal romanzo di Lev Tolstoi - **sc.**: Victor Sclovschi - **f.**: I. Ghelein, V. Zacarov - **int.**: L. Gubanov (Olénin), Zina Chirienco (Marianna), E. Bredun (Lucasc'ca), Boris Andrejev (zio Erosc'ca) - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS.

VIRIDIANA (t.l.: **Viridiana**) — **r.**: Luis Buñuel - **s.** e **sc.**: L. Buñuel, Julio Alejandro - **f.**: José F. Aguayo - **scg.**: Francisco Canet - **m.**: Haendel, Mozart - **mo.**: Pedro Del Rey - **int.**: Silvia Pinal (Viridiana), Fernando Rey (suo zio), Francisco Rabal (suo cugino Jorge), Margarita Lozarno (la governante dello zio), Victoria Zinny (Lucia), Teresa Rabal (Rita), José Calvo, Joaquìn Roa, Luis Heredia, José Manuel Martìn, Lola Gaos, Juan Garcia Tienda, Maruja Isbert - **p.**: Uninci-Films 59 - **o.**: Spagna.

* * *

La Giuria del Festival du film di Cannes — composta da Pedro Armendariz (Messico), Luigi Chiarini (Italia), Jean Giono (Francia), Claude Mauriac (Francia), Edouard Molinaro (Francia), Jean Paulhan (Francia), Raoul Ploquin (Francia), Liselotte Pulver (Germania occ.), Marcel Vertès (Francia), Serge Yutkevic (U.R.S.S.), Fred Zinnemann (U.S.A.) — ha assegnato i seguenti premi:

Palma d'oro ex-aequo: *Une si longue absence* (L'inverno ti farà tornare) di Henri Colpi (Francia) e *Viridiana* di Luis Buñuel (Spagna);

Premio speciale della giuria: *Matka Joanna od aniotow* (t.l.: Madre Giovanna degli Angeli) di Jerzy Kawalerowicz (Polonia);

Premio per la migliore regia: Julia Solntzeva per *Povestj plamennykh let* (t.l.: Epopea degli anni di fuoco) (U.R.S.S.);

Premio per la migliore interpretazione femminile: Sophia Loren per *La ciociara* di Vittorio De Sica (Italia);

Premio per la migliore interpretazione maschile: Anthony Perkins per *Aimez-vous Brahms?* (U.S.A.);

Premio per la migliore selezione nazionale: Italia;

Premio « Gary Cooper » per un film di alto valore umano: *A Raisin in the Sun* (Un grappolo di sole) di Daniel Petrie (U.S.A.).

La seconda rassegna del cinema latino-americano

di GIULIO CESARE CASTELLO

Comincierò con l'esporre, per comodità e brevità, in forma schematica i punti all'attivo e quelli al passivo della Seconda Rassegna del Cinema Latino-Americano, organizzata dal « Colombianum » a Santa Margherita Ligure.

Attivo: 1) un soddisfacente numero di opere interessanti, nettamente superiore a quello dell'anno scorso, per merito precipuo pure stavolta dell'Argentina, ma non di questa soltanto, bensì anche — quantunque in misura minore — del Messico (il Brasile purtroppo versa in condizioni disastrose); 2) un cospicuo incremento nelle presenze umane di rilievo: l'Argentina ha avuto una delegazione amplissima e rappresentativa, un'altra notevole delegazione è stata inviata dal Brasile (che l'anno scorso aveva adottato un atteggiamento « cauto » nei confronti della manifestazione); ben più ristretta è stata la delegazione messicana, sebbene anche questa cinematografia abbia mostrato nei confronti di Santa Margherita un atteggiamento diverso da quello dell'anno scorso, errato sotto ogni punto di vista; 3) una serie di incontri simpatici e proficui sia sul piano culturale sia su quello economico, resa possibile dall'incremento di cui al numero 2): così da un lato si sono avute tre stimolanti giornate di studio, dedicate alle tre cinematografie maggiori dell'America Latina, si è avuta una tavola rotonda sull'azione svolta oltre oceano da cineteche e circoli del cinema, si è avuto un incontro di preparazione alla tavola rotonda sul linguaggio televisivo, che il « Colombianum » organizzerà prossimamente, si è avuta una serata culturale brasiliana, con dizioni di versi ed esecuzione di canzoni; mentre dall'altro lato ci sono stati colloqui tra i rappresentanti dell'A.N.I.C.A. e quelli delle industrie sudamericane, colloqui che hanno poi avuto seguito a Roma e sono destinati a dare — si spera — frutti concreti di coprodu-

zioni organizzate più seriamente che per il passato; 4) la pubblicazione di un pregevole volume sul cinema brasiliano, di cui ci occuperemo nella rubrica dedicata ai libri; 5) la retrospettiva brasiliana, purtroppo lacunosa, a causa della mancata disponibilità di mezzi, per stampare nuove copie di alcune opere, da parte della Cineteca di San Paolo; 6) la mostra della pubblicistica cinematografica latino-americana, le cui prossime edizioni potranno integrare questo primo, parziale contributo ad una conoscenza; 7) il giusto peso attribuito ad una moderata « mondanità », indispensabile in un festival e mancata l'anno scorso;

Passivo: 1) l'ipertrofia della manifestazione, malattia comune a quasi tutti i festival: troppi sono i film proiettati, e alludo — è evidente — non a quelli in concorso, ma a quelli fuori concorso e a quelli della retrospettiva. Tale eccesso « quantitativo » è stato ovviamente reso più palese dalla povertà intrinseca di troppe opere, la cui presenza è risultata quindi ingiustificata (anche sul piano della documentazione, talvolta) ed ha comunque reso più grave ed affannoso l'andamento della manifestazione, che va senza dubbio snellita; 2) non è stato risolto né per un verso il problema dell'invio tempestivo delle copie dei film da parte dei paesi partecipanti né per l'altro quello — collegato con il precedente — dell'espletamento rapido dell'*iter* doganale e censorio, così che si sono avuti ripetuti e spiacevoli mutamenti di programma, anche all'ultima ora; 3) la selezione agli effetti della competizione ha, fatalmente, tenuto presente certe opportunità « distributive », aventi come conseguenza l'esclusione di film argentini meritevoli per far posto a film brasiliani (soprattutto) scadenti; all'applicazione di questo criterio, forse inevitabile, si è purtroppo aggiunto, tuttavia, qualche errore vero e proprio di scelta, così che il gruppo degli otto film sottoposti all'attenzione della giuria ha offerto adito a riserve; 4) si sono avute assenze assai spiacevoli, sia di singole opere (vedi *Nazarín* di Buñuel, che pure figurava nel programma e che, a detta degli organizzatori, sarebbe stato ritirato dal paese interessato, cioè dal Messico), sia sopra tutto di un paese dalla cinematografia in fervido sviluppo quale Cuba. La faccenda cubana è rimasta alquanto misteriosa: si sa che Cuba ha preferito riservare i primi prodotti a lungometraggio del suo giovane cinema ad altri festival (a Mosca e a Locarno, rispettivamente), ma non si sa bene come e perché non siano stati presentati i tre cortometraggi iscritti. Che vi sia stato un ritardo nella spedizione è certo, che le

autorità doganali non si fossero dimostrate molto solerti nello svincolo dei film pareva altrettanto certo, senonché poi a Roma l'ambasciata cubana ha smentito che i film siano mai arrivati: mancia competente a chi chiarirà il mistero. Resta il fatto che l'assenza di Cuba ha rappresentato una minorazione spiacevole per la Rassegna, specie dato il confermato livello infimo delle altre cinematografie minori dell'America Latina; 5) la censura ha inopinatamente infierito su opere destinate ad una manifestazione internazionale e ad un pubblico di poche centinaia di persone, tutte invitate ed in gran maggioranza critici e cineasti: è stato tagliato un brano del tutto innocuo da una scena d'amore di *Alias Gardelito,* il film che doveva poi vincere il massimo premio; è stata addirittura vietata la proiezione di tre cortometraggi, due argentini di cui abbiamo già parlato altra volta (*Bazán* di Ramiro Tamayo, relativo a un caso di superstizione, e *Faéna* di Humberto Ríos, sul mattatoio di Buenos Aires) ed uno guatemalteco, *El niño y la amenaça blanca* di Monson Malice sulla prevenzione della tubercolosi infantile (*sic*). I ben intenzionati organizzatori hanno egualmente presentato a porte chiuse i film alla stampa ed alla giuria, e così *Bazán* ha potuto vincere *ex aequo* il premio della sua categoria. Ma il fatto rimane, grave e del tutto privo di possibili giustificazioni; 6) a proposito di documentari, diversi buoni titoli che erano stati iscritti sono poi di fatto mancati, così che il livello della categoria è risultato, con poche eccezioni, assai basso; 7) il funzionamento tecnico delle proiezioni è stato anche quest'anno assai difettoso.

Si potrebbe aggiungere, in sede di rilievi negativi, che in avvenire dovrebbero essere intensificati i rapporti e gli incontri a livello umano tra ospiti latinoamericani ed europei, i quali quest'anno non sono stati abbastanza favoriti (i componenti le varie delegazioni avrebbero dovuto essere meglio « presentati », specie trattandosi di personalità solo in parte conosciute da noi). Va per contro soggiunto, che gli organizzatori di Santa Margherita hanno confermato il loro senso esemplare e signorile dell'ospitalità.

E veniamo ai film, cominciando dalla retrospettiva. Questa ha coperto un arco che andava dal 1919 al 1958, con sedici film (tra i quali non erano purtroppo comprese opere come il famoso *Limite* di Mário Peixoto, 1930, etc.). Eccone l'elenco: *Exemplo regenerador* di José Medina (1919); *O segredo do Corcunda* di Alberto Traversa

(1925); *Fragmentos da vida* di Medina (1929); *Sao Paulo, sinfonia da metrópole* di Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny (1929); *Ganga bruta* di Humberto Mauro (1933); *Angela* di Tom Payne e Abilio Pereira de Almeida (1951); *Simao o caolho* di Alberto Cavalcanti (1952); *O saci* di Rodolfo Nanni (1953); *O cangaçeiro* di Vitor Lima Barreto (1953); *Uma pulga na balança* di Luciano Salce (1953); *O canto do mar* di Alberto Cavalcanti (1954); *Rio, 40 graus* di Nelson Pereira dos Santos (1955); *O sobrado* di Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes (1956); *A estrada* di Oswaldo Sampaio (1956); *Osso, amor e papagaios* di Carlos Alberto de Souza Barros e César Memolo jr. (1957); *Estranho encontro* di Walter Hugo Khouri (1958). Lacune a parte, è chiaro che si è ecceduto nella presentazione di film del periodo 1952-58. Ben poco si salva, infatti: il respiro e il sapore nazionale del ben noto *O cangaçeiro;* lo *humour* del soggetto — dovuto a Fabio Carpi — e di alcune soluzioni registiche di *Uma pulga na balança* (dove un ladruncolo dalla prigione ricatta i parenti di influenti e ricchi defunti, attribuendo a questi ultimi immaginari reati); le buone intenzioni andate a vuoto del « neorealistico » e caleidoscopico *Rio, 40 graus;* che altro? L'effimera rinascenza dell'inizio degli anni cinquanta ha dato frutti modesti (qualcuno mancava, tuttavia, a Santa Margherita), compresi i film di Alberto Cavalcanti, autore da gran tempo esaurito. In fondo, più vitale appariva il cinema brasiliano all'epoca del muto (anche se magari si accontentava, con *Sao Paulo, sinfonia da metrópole,* di ricalcare senza estro *Berlin, synphonie einer Gròsstadt* di Ruttmann): si pensi sopra tutto a *Ganga bruta,* che ha un linguaggio abbastanza raffinato, anche se ormai — data l'epoca della sua produzione — di retroguardia.

Per molti dei film in concorso e fuori concorso non rimane che rimandare a precedenti fascicoli di questa rivista, trattandosi di opere già presentate all'uno o all'altro festival oppure di cui il sottoscritto ha avuto occasione di occuparsi riferendo sui propri viaggi in Sud America: mi riferisco ai messicani *Macario* di Roberto Gavaldón, storia di un povero *peone* cui la Morte concede il potere di salvare vite umane, la quale ha, per lo meno a tratti, un sapore di favola incantata e poetica, cui non è evidentemente estranea la levatura dell'autore del soggetto, B. Traven; *Simitrio* di Emilio Gomez Muriel, che sciupa un'idea originale e adatta per una « novella » diluendola artificiosamente, su di un registro dolciastro e stucchevole;

El toro negro di Benito Alazraki, pagina realistica ricca di amaro sapore, relativa al mondo delle corride secondarie e ad una figura di *torero* velleitario e fallito. Mi riferisco al brasiliano *Cidade ameaçada* di Roberto Farias (quanto agli altri film presentati dal Brasile, non vale certo la pena di parlare di quello che ha segnato, dopo sette anni di silenzio, il ritorno di Vitor Lima Barreto: *A primeira missa,* fastidiosa opera realizzata su commissione e intesa a favorire la nascita di nuove vocazioni sacerdotali; caso mai, si può ricordare un decoroso documentario a lungometraggio su una spedizione antartica: *Silencio branco* di Geraldo Junqueira de Oliveira, apprezzabile fra l'altro grazie alla sua discrezione nell'impiego del colore). Mi riferisco infine alla maggioranza dei film argentini: *Shunko* di Lautaro Murúa; *Prisioneros de una noche* di David José Kohon (che ha meritatamente raccolto più premi); *Los de la mesa díez* di Simón Feldman (che ha potuto finalmente ottenere in patria il passaggio dalla categoria B alla A, uscendo dalla condizione di morte civile, e che — rivisto in migliori condizioni tecnico-ambientali — induce ad ammorbidire il giudizio pronunciato in precedenza, ferme restando certe riserve di fondo); *Sabado a la noche, cine* di Fernando Ayala; *El centre-forward murió al amanecer* di René Mugica; *La mano en la trampa* di Leopoldo Torre Nilsson.

Il discorso che rimane da fare (passando sotto silenzio alcune opere neppur degne di menzione) riguarda *El candidato* di Fernando Ayala, una pittura di certo mondo e costume politico ed elettorale non priva di interesse e di sincerità nel suo « moralismo », ma approdante — forse inconsciamente ed involontariamente — ad una sorta di qualunquismo; riguarda *Alias Gardelito,* opera seconda di Murúa, vincitrice del Giano d'Oro. Assai diversa nel tema e nello stile da *Shunko,* essa racconta la storia di un giovane spostato, di un furfantello di Buenos Aires, il quale finisce per scontare con la morte la sua mancanza di scrupoli e insieme la sua irrimediabile nullità. L'intenzione del regista, era quella di raccontare la parabola di un uomo attraverso una sorta di mosaico, di successione di episodi più o meno rilevanti, da cui risultasse la mancanza di personalità del personaggio, il suo totale condizionamento da parte dei diversi ambienti e delle diverse situazioni in cui egli viene a trovarsi. Tale intenzione non mi pare abbia trovato adeguata traduzione in termini narrativi. Fotograficamente ammirevole (gli argentini hanno operatori di grandissima classe, tra cui appunto il Melly di questo film), caratteriz-

zato da un acuto senso dell'immagine, dell'inquadratura significante, *Alias Gardelito* (che nella sua prima parte molto promette con quel lento e capillare succedersi di notazioni spesso marginali, senza poi mantenere gran che), mi ha fatto l'effetto di un bel guscio che racchiude poco o nulla. Nella sua gracilità aneddotica, *Shunko* (lasciato a Santa Margherita fuori competizione) era un film ben più compiuto. Questo giudizio — il quale non esclude affatto la conferma di una fiducia in quel promettente regista, oltre che eccellente attore, che è Murúa — equivale ad un netto dissenso dalla decisione della giuria. Questa doveva scegliere fra otto film: fuori combattimento essendo chiaramente i brasiliani *Rastros na selva* e *A primeira missa* ed anche il messicano *Simitrio* e lo stesso *Candidato,* la lotta era ristretta agli altri quattro film, tre argentini ed uno messicano. Ora, fra essi, *Alias Gardelito* mi è sembrato proprio il meno difendibile. Ad esso andavano infatti anteposti sia *Macario* sia sopra tutto *Prisioneros de una noche* e *La mano en la trampa,* tra i quali ultimi andava scelto il film cui assegnare la massima ricompensa. Del film di Kohon ho già avuto occasione di parlare in queste pagine (1). Non così di quello di Torre Nilsson, che — premiato a Cannes dalla stampa internazionale — non ha goduto a Santa Margherita i favori di gran parte della critica e dei giurati, i quali hanno attribuito il loro premio speciale al regista più che all'opera, cui comunque è stata preferita quella di Murúa. Tale premio era in ogni caso il minimo che potesse spettare all'artista oggi come oggi più rappresentativo e maturo, tra quelli presenti con loro opere alla Rassegna. Insisto sull'aggettivo « maturo », in quanto *La mano en la trampa* è, con *Fin de fiesta* e col recentissimo *Piel de verano,* l'opera più significativa del regista argentino, e probabilmente la più matura in senso assoluto. Forse chi aveva apprezzato l'apertura realistica di *Fin de fiesta,* lo sviluppo dell'indagine di un costume politico già presente ne *La casa del ángel,* potrà nutrire motivi di disappunto. Ma il film va giudicato per quello che vuol essere ed è: il punto d'arrivo di un filone assai coerente, che ha come tappe significative, fra l'altro, *La casa del ángel, La caída,* talune parti di *Fin de fiesta.* Un filone che reca, insieme con quella del regista, l'impronta nettissima della sua consorte e collaboratrice per gli scenari, la scrittrice Béatriz Guido: ri-

(1) G. C. CASTELLO: *Secondo rapporto sulle cose d'Argentina* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXII, n. 2-3, febbraio-marzo 1961, pag. 56; cfr. anche giudizio di G. Calendoli in questo numero (Cannes).

tornano infatti, ne *La mano en la trampa,* con il massimo di concentrazione e di conseguente sviluppo, temi cari alla Guido e a Torre Nilsson: quello dell'alta borghesia chiusa e conservatrice, bigotta ed ipocrita, che ha spesso i suoi nidi in certe ville della torpida provincia argentina; quello — legato al precedente — della rispettabilità intesa grettamente ed ossessivamente, del sesso inteso come peccato; quello — a sua volta legato al secondo — dell'innocenza che si intorbidisce, che talvolta prende coscienza della realtà nel modo più brutale e ne rimane ferita quando non corrotta; e via via dicendo. Ora, la storia prescelta stavolta per sviluppare questa tematica è certo lambiccata, contorta, di un artificio talora scoperto: ma guai a fermarsi alla lettera dei fatti. Si rischia di scambiare, come qualche critico ha fatto, un mondo discutibile, ma coerente e spesso suggestivo, con la vena di un qualsiasi feuilletonista d'altri tempi. Più giustificati sono, caso mai, i riferimenti a determinate influenze letterarie « nobili », per esempio francesi ed anglosassoni (James, etc.). Ma sopra tutto è indispensabile accostarsi a *La mano en la trampa* come alla trasposizione, in chiave di favola inquietante, di un mondo di memorie, tipico della Guido, la quale è solita conferire ai fatti ed alle situazioni più vistose e *choquantes* una particolare vibrazione fantastica. Considerato sotto questo aspetto, *La mano en la trampa* (pur con le dovute riserve per taluni aspetti non marginali dell'intrigo, non sostenuti da una persuasiva giustificazione) apparirà come un'opera dotata di un suo fascino, come un saggio di regia dovizioso ed inventivo. Basti qui ricordare pagine esemplari quale quella in cui il protagonista si sofferma, passando in macchina, a contemplare la villa teatro dell'azione, immagine di una desolazione, di un disfacimento in atto (il clima acre del disfacimento predomina nel racconto, e qui esso è mirabilmente suggerito dalla varietà delle angolazioni, dalla morbidezza dei movimenti, dal tono della fotografia, dalla forza evocatrice del contrappunto sonoro); o come quella in cui la giovanissima eroina, ormai prigioniera della trappola da lei stessa fatta scattare, si identifica, in un'aura di sortilegio, con la zia già reclusa volontaria, rivedendo di lei la bianca alcova, il gatto che scivola silenzioso da una sedia sul pavimento, i vecchi lampadari tintinnanti. La citazione potrebbe continuare, per sottolineare la pienezza dell'impiego dei mezzi espressivi in funzione atmosferica e drammatica, dalla recitazione alla fotografia al contrappunto sonoro-visivo, dove si alternano *Leitmotive* musicali di rara efficacia.

In un ideale bilancio della Rassegna di Santa Margherita l'attivo predomina palesemente sul passivo. La Rassegna ha progredito, si è irrobustita rispetto all'anno passato e ha dimostrato di poter assolvere una funzione precisa ed utile. A darle quest'anno piena ragione d'essere hanno fortemente contribuito opere del livello de *La mano en la trampa* e di *Prisioneros de una noche,* film — quest'ultimo — che, al pari di *Alias Gardelito,* è stato presentato a Santa Margherita in « prima » mondiale, ancor prima cioè di aver affrontato il pubblico nazionale.

I film di S. Margherita Ligure

ALIAS GARDELITO — **r.**: Lautaro Murúa - **s.**: Bernardo Kordon - **f.** (in Cinemascope bianco e nero): Oscar Melly - **m.**: Waldo de los Ríos - **int.**: Lautaro Murúa, Tonia Guerrero, Walter Vidarte, Alberto Argibay, Nora Palmer, Raúl Parini, Virginia Lago - **p.**: Leo Kanaf - **o.**: Argentina, 1960.

EL CANDIDATO — **r.**: Fernando Ayala - **sc.**: David Viñas e Fernando Ayala - **f.**: Americo Ross - **m.**: Virtu Maragno - **int.**: Olga Zubarry, Duilio Marzio, Alfredo Alcón, Alberto Candeau - **p.**: Fernando Ayala e Héctor Olivera per la Aries Cinematografica - **o.**: Argentina, 1959.

LOS DE LA MESA DIEZ — **r.**: Simón Feldman - **s.**: dal dramma di Osvaldo Dragún - **sc.**: Simón Feldman e Osvaldo Dragún - **m.**: Horacio Salgán - **int.**: Maria Aurelia Bisutti, Emilio Alfaro, Luis Medina Castro, Frank Nelson, Susana Mayo, Maria C. Laurenz, Menchu Quesada, Jorge Larrea - **p.**: Marcello Simonetti per la Siluetas - **o.**: Argentina, 1960.

PRISIONEROS DE UNA NOCHE — **r.**: David José Kohon - **sc.**: Carlos O. Latorre - **f.**: Alberto Etchebehere - **int.**: Alfredo Alcón, Maria Vaner, Osvaldo Terranova, Juan José Edelman, Elena Tritek - **p.**: German S. Calvo e Nestor R. Caffet per la Angel - **o.**: Argentina, 1960.

SABADO A LA NOCHE, CINE — **r.**: Fernando Ayala - **f.**: Anibal Gonzales Paz - **m.**: Astor Piazzolla - **int.**: Gilda Lousek, Luis Tasca, Maria Luisa Robledo, Domingo Alzugaray, Odete Lara - **p.**: Fernando Ayala e Héctor Olivera per la Aries - **o.**: Argentina, 1960.

TODO EL ANO ES NAVIDAD — **r.**: Román Viñoly Barreto - **int.**: Raúl Rossi, Olga Zubarry, Carlos Estrada, Pepita Serrador, Nelly Meden - **p.**: Argentina Sono Film - **o.**: Argentina, 1960.

LA MANO EN LA TRAMPA — **r.**: Leopoldo Torre Nilsson.
Vedere dati a pag. 93 di questo numero (Cannes).

EL CENTRE-FORWARD MURIO' AL AMANACER (t.l.: **Il centrattacco morì all'alba**) — **r.**: René Mugica.

Vedere dati a pag. 93 di queso numero (Cannes).

SHUNKO di Lautaro Murúa.
Vedere giudizio di G. C. Castello a pag. 53 e dati a pag. 62 del n. 2-3, 1961 (Mar del Plata).

MORAL EM CONCORDADA — **r.**: Fernando de Barros - **s.** e **sc.**: Abilio Pereira de Almeida, dalla sua commedia - **f.**: Rodolfo Losey - **m.**: Victor Si-

monson (arrangiamenti) - **int.**: Odete Lara, Maria della Costa, Jardel Filho, Armando Bogus, Benjamin Cattan, Diana Morel, Felipe Carone, Liema de Castro - **p.**: Antonio Pereira de Almeida - **o.**: Brasile, 1959.

A PRIMEIRA MISSA — **r.**: Lima Barreto.
Vedere dati a pag. 92 di questo numero (Cannes).

RASTROS NA SELVA — **r.**: Mario Civelli e Edgard Eichhnorn - **f.**: Edgard Eichhnorn - **m.**: Edino Krieger - **p.**: Alfredo Palacios - **o.**: Brasile, 1960.

SILENCIO BRANCO — **r.** e **p.**: Geraldo Junqueira de Oliveira - **f.**: Angelo Sciarra - **m.**: Enrico Simonetti - **o.**: Brasile, 1960.

CIDADE AMEAÇADA di Roberto Faria.
Vedere giudizio a pag. 39 *e dati a pag.* 41 *del n.* 5-6, 1960 (*Cannes* '60).

TIZOC — **r.**: Ismael Rodriguez - **s.**: Ismael Rodriguez, Manuel R. Ojeda, Ricardo Perada León - **sc.**: Ismael Rodriguez e Carlos Orellana - **f.**: Alex Phillips - **scg.**: Jorge Fernández - **m.**: Raul Lavista - **int.**: Maria Felix, Pedro Infante, Andrea Soler, Carlos Orellana, Miguel Arenas, Manuel Arvide - **p.**: Matouk Films - **o.**: Messico, 1959.

MACARIO di Roberto Gavaldon.
Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 35 *e dati a pag.* 41 *del n.* 5-6, 1960 (*Cannes* '60).

SIMITRIO di Emilio Gomez Muriel.
Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 48 *e dati a pag.* 55 *del n.* 7, 1960 (*San Sebastiano* '60).

TORO NEGRO di Benito Alazraki.
Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 54 *e dati a pag.* 57 *del n.* 8-9, 1960 (*Venezia, Informativa,* '60).

FLOR DE CAMPO — **r.** e **sc.**: José Giaccardi - **f.**: Max Liszt - **m.**: Eduardo Serrano - **int.**: Linda Olivier, Alberto Castillo Arraez, Leopoldo Alvárez, Carmen Antillano, Erasmo Monasteiro, Max Liszt - **p.**: Bolivar Film - **o.**: Venezuela, 1953.

(*a cura di* GIULIO CESARE CASTELLO)

* * *

La Giuria internazionale della II Rassegna del Cinema Latino-Americano di S. Margherita Ligure (19-27 maggio) — composta da: Antonio Lopes Ribeiro (Portogallo), presidente; César F. Ardavín (Spagna), Antonin M. Brousil (Cecoslovacchia), Thorold Dickinson (Gran Bretagna), Lotte H. Eisner (Francia), Giorgio Strehler (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

GIANO D'ORO: *Alias Gardelito* di Lautaro Murúa (Argentina).

PREMIO SPECIALE: *La mano en la trampa* di Leopoldo Torre Nilsson (Argentina);

PREMIO « OPERA PRIMA »: *Prisioneros de una noche* di David José Kohon (Argentina);

PREMIO ANICA: *Macario* di Roberto Gavaldón (Messico);

PREMIO PER LA MIGLIOR SELEZIONE NAZIONALE: Argentina.

La Giuria internazionale per i cortometraggi — composta da: Carlos Fernández Cuenca (Spagna), presidente; Ernesto G. Laura (Italia), Morando Morandini (Italia), Alberto Pesce (Italia), Jean Rouch (Francia) — ha assegnato i seguenti premi:

PRIMO PREMIO: « ex-aequo » *Arraial do cabo* di Paulo Saraceni (Brasile) e *Bazán* di Ramiro Tamayo (Argentina);

PREMIO PER LA MIGLIOR SELEZIONE NAZIONALE: Argentina;

MENZIONE SPECIALE: *Andacollo* di Jorge di Lauro e Nieves Yankovic (Cile).

La Giuria della FIPRESCI — composta da: J. Novais Texeira (Brasile), presidente; Georg Henzberg (Germania occ.); Edwin Zbonek (Austria); Paul Buisine (Francia); Piero Gadda Conti (Italia); Hans Saaltink (Olanda); Alicja Hellman (Polonia) — ha assegnato il premio a *Prisioneros de una noche* di David José Kohon (Argentina) e ha tributato un omaggio ad Alberto Cavalcanti.

La Giuria della Federazione Italiana dei Cineforum — composta dall'on. Vincenzo Gagliardi, presidente; Camillo Bassotto; Luciano Girardi; Filippo Masetti; Fabio Medini, Ettore Nalin — ha assegnato il premio a *Prisioneros de una noche* di David José Kohon (Argentina).

Berlino anno undici

di *ALBERTO PESCE*

Per la prima volta, un film italiano ha vinto al Festival di Berlino. E ha vinto, malgrado tutto, malgrado le assenze, gli arrivi mancati, le disorganizzazioni, e malgrado anche l'incomprensione, almeno parziale, del pubblico. La giuria, quest'anno, non ha avuto paura dell'impopolarità. Se si pensa che l'anno scorso l'evasione di un *Lazzarillo de Tormes* di marca picaresca o *Les jeux de l'amour* di De Broca avevano avuto acclamato sopravvento sull'impegno morale o politico di un Bresson o di uno Staudte, quest'anno c'è da congratularsi davvero. Non è che si sia ammalati di sciovinismo o ci si gonfi il petto di orgoglio patrio perché un nome italiano è stato finalmente accoppiato al grosso premio dell' « Orso d'Oro », ma quando si pensa che il pubblico si stava smarrendo ancora una volta intorno alle arguziette francesi, bisogna applaudire alla giuria. Premiare Antonioni non è stato certamente facile, tanto più che il regista italiano non poteva dire di godere a Berlino di particolari simpatie. Lo si era atteso invano, gli si era dato credito di una conferenza stampa, se non proprio con Mastroianni, almeno con la Vitti. Ed invece non si è visto né l'uno, né l'altra.

La notte di Michelangelo Antonioni (Italia).

Perciò *La notte* ha vinto senza pompaggi pubblicitari, e al di là delle attese del pubblico. La critica invece non aveva dubbi, come lo dimostra il premio Fipresci, assegnato a Michelangelo Antonioni per il complesso della sua opera, ma nella storia dei due coniugi milanesi, che dopo dieci anni di matrimonio in una ferma mattina ferragostana, si trovano a dubitare di sé, a sentirsi estranei, ad abbisognare di nuove dimensioni interiori, il pubblico riscontrava esperienze troppo lontane, quasi ammalate di letteratura, e persino lo sfondo della sinfonia greve di cemento e di rumori di una Milano ossessionata dal ritmo, stranamente stanca, quasi spossata, febbrile

e nevrotica ma tediata da una allucinazione kafkiana, sembrava essergli una città fuori del mondo. Eppure *La notte* comincia qui. Non entrare in questo clima, vuol dire non comprendere più, ed anzi equivocarli, i temi veri, interiori, del film, l'incomunicazione fra l'uomo e la donna, il mistero della ignoranza reciproca, la solitudine che esiste malgrado le premure e la stima, la difrazione delle anime carate secondo piani spirituali diversi, irreversibili. Tra i quali, anche in *La notte* come nei precedenti film di Antonioni, l'inquietudine ed il movimento è sempre la donna.

Di fronte all'uomo statico e fermo, congelato in una stabilità sociale, in un comune denominatore moralistico, la donna è il tarlo della crisi, l'avventura, l'azzardo, la lacerazione. C'è qualche cosa di doloroso nei suoi amori, nelle sue donazioni come nei suoi rifiuti, un bisogno di scelta e di chiarimenti. Il suo dramma è l'ossessione del compimento odierno, della concretezza quotidiana, e nello stesso tempo la suggestione di atmosfera e di incontri intimi e lontani, contraddittori ed irrazionali. Straziata dall'ieri incompiuto, insoddisfatta dall'oggi indefinito, la donna cozza d'istinto contro l'uomo conservatore e gli stride accanto, ma di tangente, con diverso fine prospettivo. A differenza dell'uomo che tende alla conquista e si compromette, disposto a libare qualsiasi amara dolcezza della vita, la donna fugge, si isola, tende a riproporre ogni giorno, ad ogni occasione, il suo diritto di scelta sentimentale.

La notte riprende ancora una volta questo motivo drammatico, questo urto del personaggio femminile — una tragica, a volte estaticamente stanca, Jeanne Moreau —, che fa attrito con il suo uomo — un Mastroianni smagrito e non sempre incisivo e persuaso della parte —. Nel turbamento provocato dalla lucida agonia di un amico morente, qualcosa dentro di loro si discentra, e le difformità, gli annoiati contatti ingrandiscono. L'angoscia dei personaggi finisce per diventare quasi una cara malattia, voluta, concupita; il giudizio sugli atteggiamenti sembra già scontato, non dà soluzioni, è quello e non un altro, sicché ad una prima visione, data l'insistenza sui temi, le novità possono apparire quasi tutte formali, l'inquadratura bella, l'arredamento allusivo, la scena preziosa.

Ma pur succubo di simili compiacenze, Antonioni riesce ad essere se stesso persino quando, dopo i vagabondaggi senza meta per le vie di Milano, egli sposta i suoi personaggi a contatto con gli altri, nella partecipazione ad una festa notturna, nella villa di un ricco

industriale in Brianza. Resta lo squilibrio dei personaggi, il loro girare a vuoto, estranei l'un l'altro, quasi divisi da una invisibile parete di cristallo, mossi da una forza che li attrae per respingerli, nuovamente lontani, distinti, diversi, malgrado l'attrazione fisica che si spegne nello spasimo affannato dell'amplesso e malgrado la reciproca pietà che sembra sorgere, per uno sforzo di volontà, dalle corrotte ceneri della memoria.

La mitologia è ancora di Antonioni, non c'è dubbio, ma il tema, passando dalle scene smemorate, quasi diafane, della prima parte al bailamme ormai convenzionale di *La dolce vita,* scende talora a fare lega con le pressanti memorie felliniane: ambienti, personaggi, giochi, discorsi, vanità, cafonerie, ricalcano involontariamente altri schemi, e solo verso la fine del film riportano in primo piano la crisi dei personaggi, la loro estraneità, la loro angoscia, il male canceroso della loro solitudine che si diffonde e provvisoriamente si racquieta in un barlume di pietà reciproca.

Das Wunder des Malachias di Bernhard Wicki (Germania occ.).

Di memorie felliniane, del Fellini di *La dolce vita* naturalmente, si ritrovano echi anche in un film tedesco di Bernhard Wicki, *Das Wunder des Malachias* (t.l.: Il miracolo di Padre Malachia), tratto dall'omonimo romanzo di Bruce Marshall. Ma il Fellini più noto, mezzo vitellone e mezzo dolcevitastro, qui si giustappone con il Billy Wilder di *Big Carneval;* c'è infatti la sua disincantata amarezza, qualcosa del suo impietoso cinismo, nella presentazione di una folla che sul piazzale vuoto di un tabarin misteriosamente scomparso o nel palazzo di cristallo costruito attorno al tabarin lassù sulle rocce dove l'ha trasferito la preghiera di un frate benedettino, si diverte, brulica, giostra, curiosa e sadica, incoscientemente candida. Ora, sotto la festa, esplosiva, frastornata, sotto il carnevale del miracolo che si organizza come uno spettacolo carnascialesco per la traslazione prodigiosa di un tabarin malfamato, tra le immagini, fortemente allusive, talora cattive, polemiche, crudeli nella impietosa sinossi di sacro e profano, Wicki insinua anche il tema spirituale di Marshall. Ma le immagini sembrano essere più forti della struttura narrativa. C'è nel film la scoperta pietà per l'impotenza del fraticello benedettino che ha spostato una casa di peccato con la convinzione di sottrarre un'occasione di colpa alla gente, di provocare negli animi la crisi, ma il film si dilunga con eccesso di zelo, con compiacenza virtuosa, nella descrizione mercantilistica del miracolo. Del quale va a finire che si perde la nozione giustificativa e non si ca-

pisce se si deve considerarlo storicamente una rarità perché ormai un monstrum in un mondo che deforma tutto sotto l'urto materialistico del denaro, del piacere, del divertimento, o se angolarlo dalla prospettiva religiosa di una malinconica incapacità ad accettarlo per quello che vale, perché vi manca ciò che il miracolo presuppone, e cioè la fede nel miracolo e nel soprannaturale.

Per questo forse, malgrado le sue nobili intenzioni, il film di Wicki si è visto sfuggire, oltre che l' « Orso d'Oro », anche il premio dell'OCIC, il quale è andato, perciostesso, quasi per ovvietà, a *Question* 7 (t.l.: Sette domande), diretto da Stuart Rosenberg e interpretato da una schiera di attori legati per una analogia fisica e morale con i personaggi della storia. La quale è una storia di oggigiorno, il dramma di un giovane, figlio di un pastore luterano della Germania orientale, che un giorno a scuola deve rispondere ad un questionario, sette domande, da cui dipende la sua carriera e il suo destino di pianista. Egli potrebbe nicchiare, scendere a patti con la coscienza, fingere una adesione che non c'è, rinnegare solo a parole la severa educazione paterna. E Peter Gottfried, un ragazzo di appena quindici anni, è tentato anche di farlo, malgrado gli ammonimenti paterni e gli avvertimenti di una sua amichetta di scuola, che tenta di proteggerlo contro gli insidiosi consigli dell'insegnante di storia. Peter è convinto di saper superare gli scogli della seduzione politica e si adatta ad entrare nel giro pioneristico dei giovani comunisti locali. Ma quando si avvede di essere diventato uno strumento in mano degli altri, i quali lo sfruttano per quello che può dare, allora egli sceglie senza incertezze perché sente che ciò che importa non è quello che si può diventare ma ciò che si vuole restare. Il film, pur lodevole nella ricerca di una stringata sobrietà, quasi di una secchezza, di racconto, ha tuttavia una certa sommarietà nella presentazione politica della situazione; buoni e cattivi, bene e male, sono separati con una faciloneria quasi manichea, né evidenti sono le forme, date come scontate, dei rapporti psicopedagogici tra padre e figlio, né appaiono sempre in giusta luce prospettica le confusioni ideologiche di chi impasta insieme l'eco non lontana di una formazione religiosa e l'influsso insistente e vivace di una propaganda anticlericale.

Question 7 di Stuart Rosenberg (U.S.A.).

Ora, *Question* 7 è un produzione indipendente newyorkese, « off Hollywood », e questo spiega, almeno in parte, l'asciutezza del racconto e la scarsa incidenza su di esso delle remore puramente spet-

tacolari. Anche le case hollywoodiane affrontano talora argomenti scottanti, di estremo impegno psicologico e sociale, ma non ne traggono le dovute conseguenze preferendo smorzare le soluzioni drammatiche con un morbido ovattamento, alla « happy end ». Un'ennesima conferma la si è avuta a Berlino con il film MGM *Two Loves* (Salverò il mio amore), di Charles Walters, interpretato nelle parti di primo piano da Shirley Mac Laine, Laurence Harvey, Jack Hawkins e Nobu McCarthy. Vivacissima protagonista del film è una splendida Mac Laine, alla cui duttile espressività basta uno sguardo o un lievissimo moto epidermico e persino la fissità stessa del volto bianco illuminato da due profondi occhi smemoratamente felini. Ella nel film è una maestra neozelandese, di rigorosa formazione puritana, che sfoga tutta l'esuberante femminilità nel magistero scolastico e neppure pensa al sentimento e all'amore che da tempo ella ha represso in fondo all'inconscio, confondendoli con il sesso, l'impudicizia, il peccato. Questo strano complesso è avviamento destinato allo scardinamento; dapprima se ne occupa un giovane insegnante con le sue insistenti profferte amorose, ma le sue attenzioni si limitano a scalfire la resistenza di Anna, che resta piuttosto impressionata dall'ingenua semplicità di una ragazza indigena, gioiosamente felice, per istinto e tradizione, di portare nel suo grembo un nuovo essere; sicché, quando il giovane insegnante muore quasi suicida in un incidente motociclistico, Anna è già matura e cade senza sforzo tra le braccia dell'anziano ispettore che l'aveva sempre corteggiata con discrezione. In questo film in technicolor, solo l'impostazione iniziale del tema e la recitazione di Shirley Mac Laine sono da ricordare, il resto va lasciato tranquillamente nell'oblio.

Two Loves (Salverò il mio amore) di Charles Walters (U. S.A.).

Il secondo film americano « made in Hollywood », è una commedia di Peter Ustinov, *Romanoff and Julie* (Giulietta e Romanoff), musicato dal nostro Nascimbene. Si tratta di una trasposizione, in chiave moderna e in termini parodistici, della famosa storia shakespeariana degli amanti veronesi, che offre il destro per un'amabile pièce sospesa tra l'umoristico e il grottesco. Qui lui è un russo, lei un'americana, lui, Igor, figlio dell'ambasciatore sovietico, lei, naturalmente, di quello statunitense, e la storia finisce tra le scartoffie dell'Onu, pronubo uno strano « generale » alla sudamericana, presidente del piccolo stato di Concordia, il quale se ne torna all'Onu, non già per perdere tempo a parlare del Congo o di Cuba o del Laos,

Romanoff and Julie (Giulietta e Romanoff) di Peter Ustinov (U.S.A.).

ma per esaltare l'amore, e anche il buon umore, più efficaci delle bombe e dei fucili.

Die Ehe des Missisipi di Kurt Hoffmann (Svizzera).

Sullo stesso piano formale, pur con il vantaggio di un testo letterario più valido (dovuto a Friedrich Dürenmatt), si muove anche il film svizzero di Kurt Hoffmann, *Die Ehe des Herrn Missisipi* (t.l.: Il matrimonio del sig. Missisipi) interpretato da una buona troupe di attori tedeschi (O. E. Hasse, Johanna von Koczian, Martin Held, Hansjorg Felmy, Charles Regnier). Ma anche qui le ambizioni politiche e morali, l'illusione di mettere a nudo, sotto l'abile traslazione allusiva e l'amaro gusto satirico, le debolezze inveterate degli uomini e i corsi e i ricorsi della storia e la « ronde » amorosa che porta la donna a sopravvivere sempre ad ogni rivoluzione, finiscono per affiochirsi entro le spirali di uno scenario, ricco di mutamenti episodici, a volte estrosi e paradossali, e narrativamente sciolto, malgrado certi evidenti remore dovute alla origine letteraria e teatrale del testo.

Graziosi divertissements il film di Ustinov e quello di Hoffmann; ma per il divertimento di una serata, i berlinesi, come in genere tutti i tedeschi, non hanno che una preferenza: il cinema francese. Essi non riescono a nascondere una tradizionale debolezza, non si sa se più per convinzione propria o per uno strano complesso di inferiorità, per lo spirito francese, fatto di finezze, di arguzie, di sottigliezze allusive, di fantasie in libertà. Questo spiega la calorosa accoglienza riservata a *Une femme est une femme,* un film di Jean-Luc Godard, e come tale, sconcertante e nuovo, soprattutto sul piano linguistico.

Une femme est une femme di Jean-Luc Godard (Francia).

Il soggetto è appena un pretesto, un ménage a due tra Emilio (J. C. Brialy) e Angela (Karina), lui un libraio nel quartiere parigino di St. Denis, lei una graziosa strip-teaser in un dancing di quart'ordine, tra i quali si insinua Alfredo (Belmondo), un bellimbusto sfaticato e donnaiolo, che sarebbe ben lieto di soddisfare le voglie materne di Angela, visto che Emilio fa il bizzoso e il renitente. La trama, che sembra adatta ad una pochade di ottocentesca memoria, serve a Godard per una singolare esperienza di linguaggio, sia nell'ambito del colore — che è un favoloso e morbido eastmancolor dai toni vivacissimi — sia nel commento musicale — che è trattato con estrema libertà, talora addirittura giocato con interruzioni e riprese ai confini dello scherzo gratuito.

Film ancora di transizione, interessante per i nuovi modi linguistici che suggerisce, il lavoro di Godard, in cui sono visibilissime

le imitazioni, da Chaplin a Tati, e in cui la levità della commedia clairiana si confonde con la tematica letteraria della « nouvelle vague », piace molto di più nella prima parte, quando i personaggi si disegnano attraverso l'estemporaneità dei loro atti e la capricciosa e fatua estrosità di Anna Karina, una ragazza tutta guizzi mossette reazioni imprevedibili, seduce lo spettatore con accattivante simpatia. Nella seconda parte invece, Godard porta i tre protagonisti, già delineati nei loro ruoli drammatici, a recitare una commedia delle parti e fa persino stancamente ripetere, senza una vera necessità espressiva, alcuni degli stessi gag iniziali.

Amélie ou le temps d'aimer di Michel Drach (Francia).

Di tutt'altro genere, dolce e romantico, raffinato e letteratissimo, è il film francese di Michel Drach *Amélie ou le temps d'aimer,* (Amelia o il tempo d'amare), tratto dal romanzo di Michèle Angot « Amélie Boule ». E' la storia, vista con gli occhi interrogativi e ammaliziati di Anny, di una ingenua ragazza, Amelia, che muore d'amore, nonostante che Pierre tenti di consolarla e di farla innamorare, perché il suo « temps d'aimer » è ormai passato, il tempo del trepido amore per Alain, nel chiuso bozzolo di un villaggio bretone, presso il mare infinito, in un isolamento ovattato, dalle presenze lontane e perciò tanto più invadenti quando si fanno dappresso.

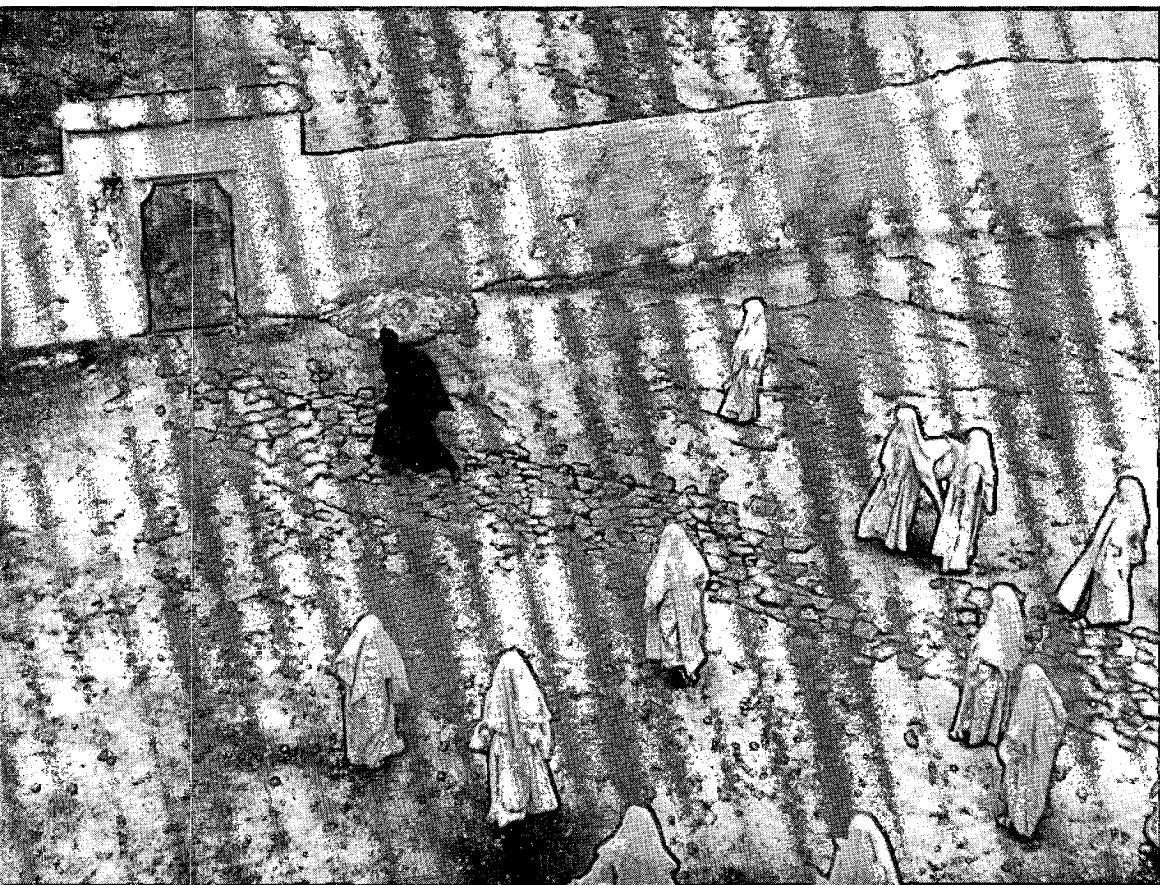
La colonna sonora è di Bach, perenne, religiosa, come perenne e umano è il tema: la solitudine del personaggio che, anche in costume, anche ottanta anni fa, ha illanguidimenti, incantamenti, delusioni che sono di ieri e di sempre, e subisce il disamore o il distacco della persona amata non per un complesso di circostanze sfortunate, ma causa del destino stesso dell'uomo che anche quando ama e vorrebbe comunicare, finisce per restare prigioniero del suo stesso sentimento, inebriandosi con pacatezza e con dolcezza, sino a trovarsi fasciato in un'altra atmosfera quasi irreale, talmente personale e rarefatta che nessuno vi può entrare e un altro uomo passa vicino, di tangente, ed è come restasse lontano, di altra natura, di altro tempo. La struttura del film più che il tema risente di *Les amants,* di *Hiroshima mon amour,* di *Moderato cantabile,* risente del filone letterario di Marguerite Duras, senza averne però la disperata amarezza. Qui, nel film di Drach, anche la sofferenza interiorizza, e i contatti sono puri, e le evasioni sono sane: la colpa del dolore è prima di tutto dell'anima che è fatta così, perennemente alla ricerca della luce, anche se perennemente resa asfittica da una ancestrale infezione d'origine.

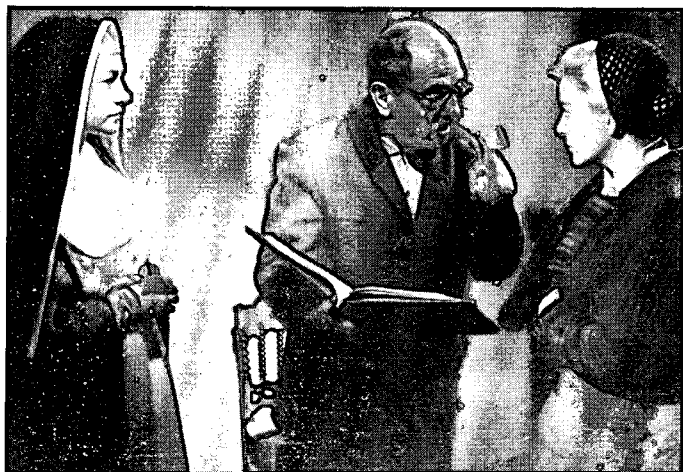
L'assassino di Elio Petri (Italia).

Se Michel Drach è già al suo secondo film, l'italiano Elio Petri, con *L'assassino,* ha presentato a Berlino la sua opera prima. Il film nasce dal torbido clima di questi ultimi mesi, curiosamente legato ad alcuni fatti processuali da prima pagina. Da una parte, c'è un uomo che ha parecchi peccati da farsi perdonare, un avido, un egocentrico, che ama le donne e vi si attacca come una sanguisuga, senza scrupoli, sapendo essere insieme arrogante e tenero, cinico e affettuoso, in uno sconcertante impasto di buono e di cattivo, verniciato da quell'aria candidamente maliziosa che si insinua dovunque, nel cuore di una donna e nel portafoglio di un cliente. Un giorno, egli è arrestato perché sospettato di assassinio e tirato giù entro le maglie di un ingranaggio anonimo, vischioso, impersonale, è la polizia che gli sta di fronte, come corpo unico, dove le persone sono tutte uguali, e interrogano, interrogano e tendono a credere alle prove dei fatti, alle testimonianze, e non alle parole, alle scuse, ai labili indizi. E' una tensione bivalente, che ci porta sia a seguire le orme poliziesche per pescare il colpevole effettivo e togliere dall'imbarazzo l'indiziato, sia soprattutto ad avvicinarci all'onda dei ricordi che si innestano nella realtà presente, sulla scia di un nome o di un oggetto o di un inciso e ci discoprono un'anima moralmente fetida, dalle reazioni imbarazzanti, dai contatti sgradevoli. I due temi appaiono narrativamente fusi, ma hanno una diversa prevalenza prospettica; il primo domina all'inizio e dà al film i momenti più sciolti e maturi, il secondo invece viene fuori alla distanza e alla fine quasi si strozza in un tentativo di giudizio sommario dell'uomo, sul quale l'esperienza del sospetto criminale è passata via, liscia, senza lasciare traccia, come un episodietto da sghignazzarci sopra, per continuare come prima a vivere la mala vita di sempre.

Tulipunainen Kyyhkynen di Matti Kassila (Finlandia).

Anche il film finlandese di Matti Kassila, *Tulipunainen Kyyhkynen* (t.l.: La colomba rossa) gioca sul « qui pro quo » di un assassino che assassino non è, e, ciò malgrado, resta preso entro le morse di una fatale sospettosità, ma l'incubo svanisce al risveglio del protagonista, un famoso chirurgo, ormai sulla cinquantina, che ha sognato tutto, l'adulterio della moglie, e di riscontro la propria fasulla avventuretta extraconiugale, e poi la morte violenta della moglie, la fuga dell'assassino, gli interrogatori della polizia. Si tratta tuttavia di un film di suspense, tecnicamente pulito, ben costruito nel congegno narrativo, in cui non mancano le parentesi erotiche, ma dove non c'è nessuna preoccupazione tematica, né d'ordine psicologico, né tan-

I festival dell'estate

L'edizione 1961 del Festival di Cannes ha avuto un'eco prevalentemente polemica, per la presenza soprattutto di *Viridiana* di Buñuel e di *Madre Giovanna degli Angeli* di Jerzy Kawalerowicz. (Un'inquadratura del film polacco di Kawalerowicz, dove è evidente una sensibilità figurativa.)

Cannes

Le palme d'oro di Cannes

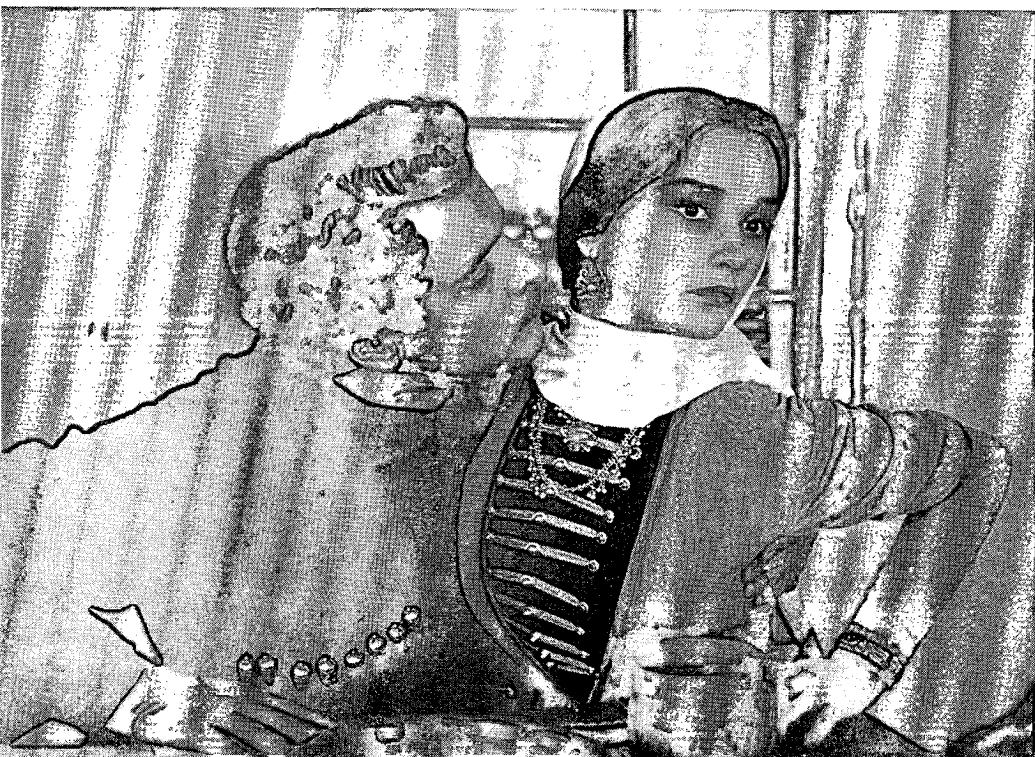
Da *Viridiana* di Luis Buñuel, « Palma d'oro » ex-aequo, film che è coerente sino all'esasperazione ai temi del vecchio regista spagnolo. (*Fernando Rey, Silvia Pinal*).

Une aussi longue absence (L'inverno ti farà tornare), altra « Palma d'oro » ex-aequo, segna il passaggio alla regia del montatore Henri Colpi. (*Georges Wilson*).

Una immagine tipica del cinema nordico: da *I demoni appassionati* di Niels Reinhardt Christensen. (*Toralv Maurstad, Margrethe Robsohm*).

Dovzhenko postumo: da *L'epopea degli anni di fuoco* realizzato dalla vedova, Julia Solntseva, su uno scenario del marito. (*Boris Andreev, Svetlana Igoun, Nikolaj Vingranovski*).

Da *Ototho* di Kon Ichikawa. (*Hiroshi Kawaguchi, Keiko Kishi*).

(SOPRA): Da *Il coltello* dell'olandese Fons Rademakers. (*Reitze van der Linden, Marie Louise Videc*). - (SOTTO): Da *I cosacchi* del sovietico Vassili Pronin. (*L. Goubanov, Zina Kirienko*).

Berlino

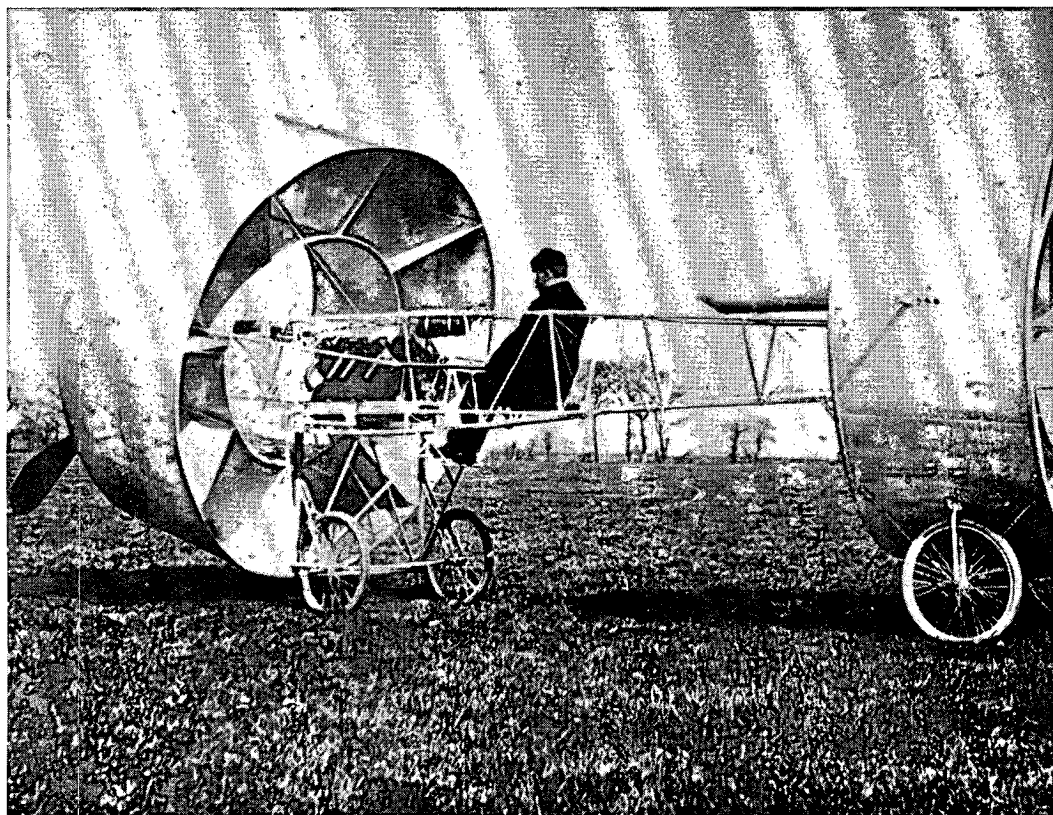
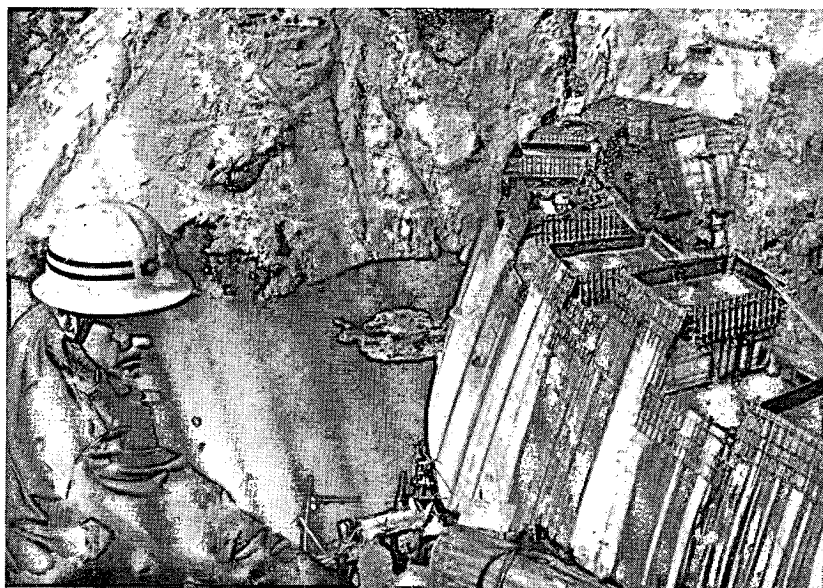
Per la prima volta, con l' « Orso d'oro » assegnato a *La notte* di Michelangelo Antonioni, un film italiano ha vinto a Berlino. Per il resto, come ogni anno, ha contato soprattutto la partecipazione di molti film più che la loro qualità. (Judith Anderson e Maurice Evans in *Macbeth,* nuova versione britannica — di George Schaefer — della tragedia shakespeariana).

Da *Description d'un combat* di Chris Marker (Israel-Francia), « Orso d'oro » per il miglior documentario lungometraggio, ritratto ora epico ora lirico del complesso mondo israeliano.

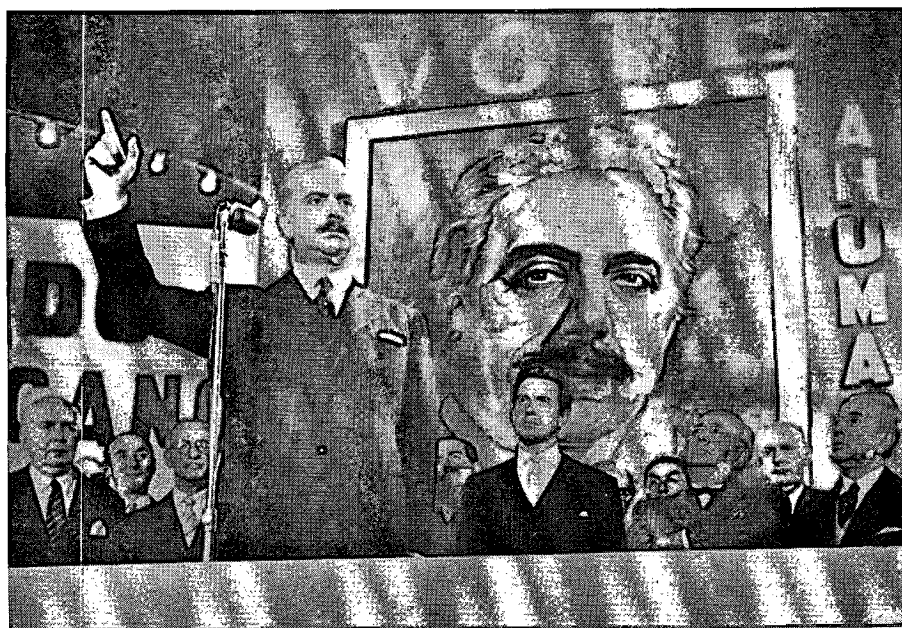
Da *Une femme est une femme,* opera di transizione del francese Jean-Luc Godard interessante per la ricerca di linguaggio nei modi della commedia. (*Jean-Claude Brialy, Anna Karina*).

Da *Warui yatsu hocko yoku nemuru* (t.l.: Le canaglie dormono in pace), in cui il giapponese Akira Kurosawa traccia un'immagine realistica della corruzione del mondo finanziario.

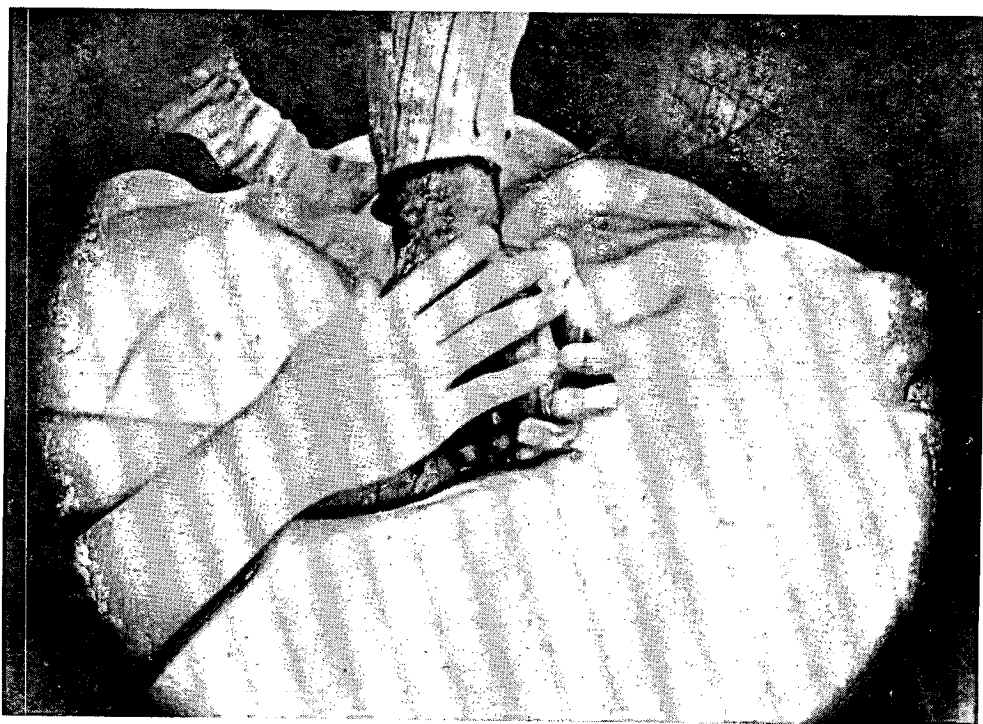
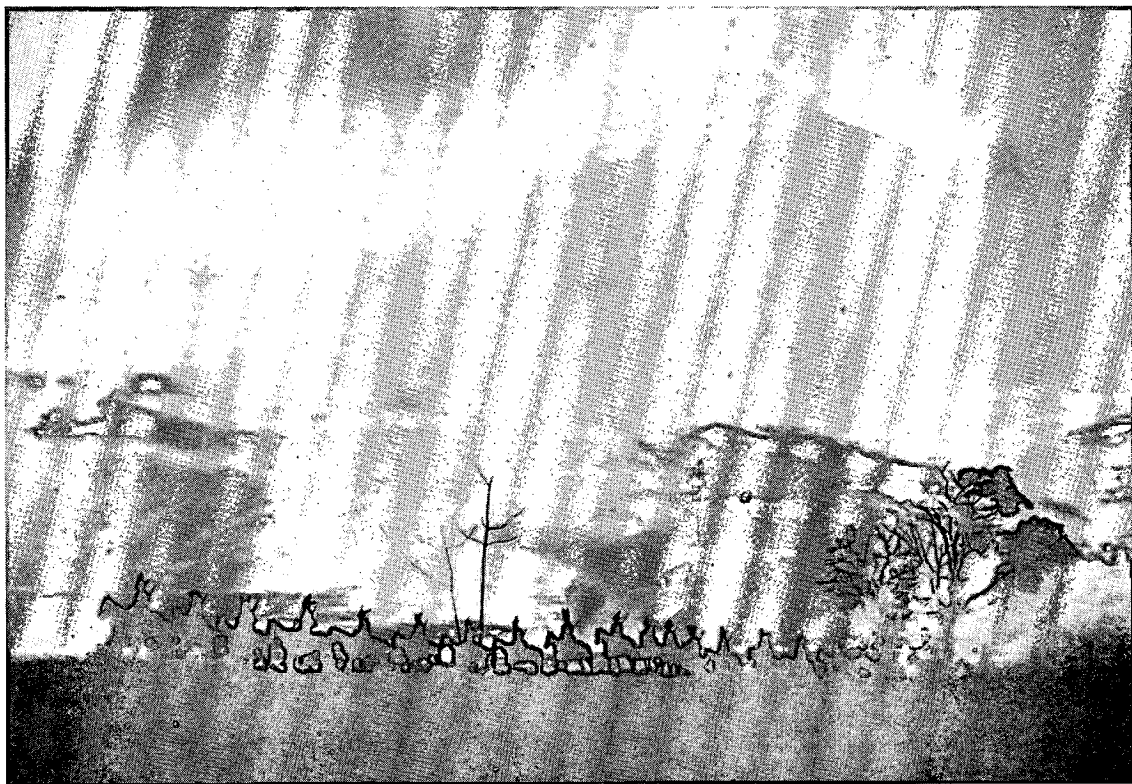
Venezia "minore"

Casals Master Class at Berkeley di Alexander Hammid (U.S.A.) costituisce un servizio cinematografico esemplare sul piano del linguaggio e della documentazione.

(Sopra): Il favore del pubblico per i film di montaggio ha favorito la realizzazione de *I giganti del cielo* di Gaetano Petrosemolo, sulla storia dell'aviazione. - (A fianco): Da *Kyokoku ni Idomu* del giapponese Saiji Kondo, dalla raffinata fattura tecnica.

Santa Margherita

Alla sua seconda edizione, il festival di Santa Margherita ha confermato la sua funzione di ponte fra due continenti. (Elsa Daniel in *La mano en la trampa* dell'argentino Leopoldo Torre Nilsson).

(SOPRA): Da *Alias Gardelito* dell'argentino Lautaro Murua, insignito del « Giano d'oro ». (*Walter Vidarte*). - (SOTTO): Da *El candidato* dell'argentino Fernando Ayala. (*Alberto Candeau, D. Marzo*).

(SOPRA): Da *Cidade ameaçada* del brasiliano Roberto Farias. - (SOTTO): Da *Prisonieros de una noche* dell'argentino David Josè Kohon, premio « opera prima », (*Alfredo Alcon, Maria Vaner*).

Immagini del cinema brasiliano

La retrospettiva del cinema brasiliano organizzata « a latere » della Rassegna di Santa Margherita ha fatto conoscere per la prima volta in Italia una cinematografia pressocché sconosciuta. Nelle foto, la forza espressiva del primo piano e del particolare in due film tra la fine del muto e l'inizio del sonoro. (SOPRA): Da *Ganga bruta* di Humberto Mauro (1933). - (SOTTO): Da *O Segrêdo de Corcunda* di Alberto Traversa (1925).

Il cinema brasiliano ha ospitato diversi europei. Da *Uma Pulga na balança* dell'italiano Luciano Salce, 1953. (*Waldemar Wey, Paulo Autran*).

Da *O Cangaçeiro* di Lima Barreto (1953), il film che aprì al cinema del suo Paese i mercati mondiali.

Fra gli esponenti del cinema brasiliano è stato, fino a qualche anno fa, un vecchio regista dell'avanguardia europea, Alberto Cavalcanti. Da *O canto do mar* (1954) di Cavalcanti. (*Cacilda Lanuza*). - (SOTTO): Da *Rio, 40 graus* (1955) di Nelson Pereira dos Santos. (*Jece Valadão*).

Tentazioni del surreale. Un'inquadratura « arcana » di *Estranho encontro* di Walter Hugo Khouri (1958).

to meno sociale: è un « divertissement » giallo-rosa, che finisce alla buona, con quattro salti in famiglia, senza lasciare neppure una traccia nell'animo del protagonista.

Il cinema nordico, come già da un paio d'anni, è rimasto in sordina a Berlino, anche a causa dell'assenza svedese e danese. La Norvegia si è limitata ad inviare un mediometraggio, *I Faresonen* (t.l.: Zona pericolosa) di Björn Breigutu, che si propone, attraverso la presentazione di un gruppo di marinai ingaggiati su un battello in viaggio per i diversi porti del continente, un chiaro scopo propagandistico: mostrare cioè i mezzi preventivi più idonei contro la tabe alcoolica ed esortare i marinai norvegesi, specialmente i più giovani, a sfuggire le tentazioni dei tabarin portuali e delle consumazioni a ripetizione.

I Faresonen di Björn Breigutu (Norvegia).

Gli altri tre film a carattere documentario non hanno questo scoperto intento didattico, ma piuttosto una ragione apologetica, encomiastica. Dei tre, il migliore, anche secondo il parere della giuria che gli ha assegnato l'« Orso d'Oro » per il migliore film documentario, è senza dubbio *Description d'un combat* (t.l.: Descrizione di una battaglia), un film di coproduzione franco-israelitica. Sotto il titolo di derivazione kafkiana, il regista Chris Marker ha voluto celebrare Israele « nation élue, nation errante, nation martyre, nation resuscitée », costretta ad un impegno quotidiano per restare fedele, nella vittoria, ai suoi titoli di gloria acquisiti durante l'oppressione nazista. Sposate ad un testo, che è naturalmente epico-lirico con qualche leggera venatura umoristica, si succedono, incisive e commosse, le immagini documentarie del nuovo stato israelitico, dove il vecchio e il nuovo, la moschea e il planetario, la città razionale e la campagna desertica, il paesaggio e gli uomini, sono presentati in una reciproca funzionalità e necessità storica.

Description d'un combat di Chris Marker (Israele-Francia)

Di gran lunga inferiore e più rapsodico è il film cileno di B. H. Hardy, *Un pais llamado Chile* (t.l.: Un paese chiamato Cile). Le immagini del Cile, dei suoi paesaggi, del suo folklore, della sua nuova civiltà industriale, dei suoi terremoti, come quello terribile del marzo 1960, sono cose interessantissime. Ma le sequenze, accostate le une dopo le altre, commentate da un testo quasi preoccupato del turismo locale, mancano, pur nella suggestione di un colore musicale indigeno e di un buon eastmancolor, di una filigrana interpretativa unitaria e finiscono per vivere quasi in autonomia, come

Un pais llamado Chile di B. H. Hardy (Cile).

in una successione provvisoria di cortometraggi legati solo dalla comunanza del titolo generale.

Traumland der Sehnsucht di Wolfgang Müller-Sehn (Germania occ.).

Più felice, ma non privo di sovrabbondanze dispersive, appare *Traumland der Sehnsucht* (t.l.: Terra dei sogni nostalgici), un reportage cinematografico di un viaggio compiuto in Grecia dal tedesco Wolfgang Müller-Sehn. Il carnet di immagini è pieno di frasi celebrative e di colori intensi, ma c'è un certo estatico sentimento di « sehnsucht » e di nostalgia per queste terre elleniche, solenni di rovine e paesaggi, dove tutto è abbacinante e violento, e i fiori hanno la carnosità della frutta, e gli uomini portano seco la sapienza dei secoli, e la tragedia arcaica come il canto isolano sono lo sfogo di un'anima collettiva, ammaestrata dal fatalismo della storia ma pur sempre inquieta per la precarietà dell'avvenire.

Antigone di Georges Tzavellas (Grecia).

Non potevano mancare, ovviamente, in una apologia della Grecità, gli stralci della recitazione tragica dal teatro di Epidauro. Ma tutta una intera tragedia di Sofocle, l'*Antigone,* ha mandato a Berlino il greco George Tzavellas. Il quale, un po' per la sacra autorità del grande tragediografo, fors'anche per la presenza « divistica » della famosa attrice Irene Pappas, ha perso ogni fiducia nei suoi mezzi e si è limitato a fotografare la vicenda, spiegandola addirittura con una voce fuori campo, anche quando l'immagine di per sè sarebbe stata eloquente. Per di più, la recitazione scenica, specie se fuori di scena, « en plain air », è apparsa ancora più stentorea e retorica, perché quasi sempre in contrasto con il discorso realistico e particolare del primo piano o del dettaglio.

Macbeth di George Schaefer (G. Bretagna).

Un discorso analogo andrebbe fatto anche per il *Macbeth* di George Schaefer, un film interpretato da Maurice Evans, Judith Anderson, Jan Bannen, Michael Herdern, che ha un solo motivo di interesse culturale: il colore che gioca sui bleu e sugli ocra. Per il resto, il film non va al di là di una normale edizione teatrale, dove sono rispettate persino le convenzioni sceniche dei recitativi urlati anche con i personaggi ravvicinati in primo piano, dei movimenti sempre esagitati e plateali, delle finzioni sceniche che sullo schermo, a differenza che sulla ribalta, risultano facilmente ridicolizzate, come nella foresta mobile di Dunsinane o nella morte di Macbeth, ridotta ai termini banali di un qualsiasi capitombolo alla Robin Hood. Come già per *Antigone,* anche qui, la forza dei monologhi si mischia a richiami visivi, di natura allotria rispetto al testo, e svanisce in un vuoto parlottare, senza echi ulteriori, come nella sdilinquita impre-

cazione del « To-morrow; and to-morrow... », pronunciata da Macbeth sul letto della regina morta.

Anche l'altro film inglese, *No Love for Johnnie,* diretto da Ralph Thomas, è interpretato da un grande attore di origine teatrale, Peter Finch, cui va buona parte del merito per aver sostenuto con la sua prestazione intelligente e matura il canovaccio di un film, interessantissimo nello sviluppo tematico, e diretto con solido mestiere, ma interpretato da una rosa di attori di secondo piano. E' la storia di Johnny Byrne, deputato al Parlamento, un politicante ambiziosissimo, spaventato dalla solitudine ma disposto a sopportarla pur di conseguire un vantaggio anche minimo nella sua corsa politica, pronto a sacrificare ogni cosa, l'amore della moglie, il focolare domestico della famiglia, la simpatia amichevole di Mary come l'affetto intensissimo di Pauline, pur di arrivare ad impancarsi su un seggio ministeriale.

No Love for Johnnie (Eri tu l'amore) di Ralph Thomas (G. Bretagna).

Tutta una schiera di grandi attori, tra cui Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Akira Nishimura, regge invece il film giapponese di Akira Kurosawa, *Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru* (Le canaglie dormono in pace), un altro discreto esempio di « Gendaigeki ». Il film, che affronta una storia di gravi immoralità finanziarie a grande livello capitalistico, non ha però la forza né l'incisività di *Ikiru* (t.l.: Vivere), — rivisto a Berlino in occasione dell'attribuzione del Premio Selznick —, anche perché l'intreccio, pur elaborato da una valida troupe di sceneggiatori, manca di fluidità e di evidenza: la storia sentimentale dell'amore di Yoshiko, figlia di un magnate del capitalismo nipponico, per il segretario del padre, a mala pena riesce ad articolarsi entro una vasta congerie di affari disonesti, di corruttele, di colpe e rivalse in campo imprenditoriale, cui dovrebbe contrapporsi la vocazione moralizzatrice, dapprima misconosciuta, dello sposo di Yoshiko.

Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru di A. Kurosawa (Giappone).

Il film giapponese di Kurosawa rimane pur sempre il migliore lavoro venuto dal territorio asiatico; per tutti gli altri, basterebbero poche righe di citazione. Il film turco di Memduh Un, *Kirik Canaklar* (t.l.: Niente più che un mucchietto di cocci), è, senza alcun dubbio, il più debole, anche per le deficienze tecniche (spesso le immagini risultano sovraesposte alla luce), oltre che per le ingenuità di racconto (sempre il solito pretesto drammatico dell'equivoco che mette zizzania nella famiglia, variegato da qualche bozzetto farsesco o comicizzante) e per la sommarietà delle psicologie.

Kirk Canaklar di Memduh Un (Turchia).

Mabu di Dae Jin Kang (Corea).

Interminabile, monotono con qualche pagina acerbamente suggestiva, si presenta poi il film coreano di Dae Jin Kang, *Mabu* (t.l.: Il fiaccheraio), la storia di un fiacre locale e della sua sfortunata famiglia su cui pesa una atavica tradizione di miseria e di disgrazie.

Black Silk di Ratana Pestonji (Thailandia).

Black Silk (t.l.: Seta nera), il film thailandese di Ratana Pestonji, che è autore dello scenario, operatore e regista, può apparire più interessante per la ricerca di una buona resa cromatica, ma anch'esso è recitato con diligenza maldestra da attori che non sanno scegliere tra la staticità plastica e il gesto realistico, e per giunta si trova rappreso entro le trame di un paradossale, romanzesco racconto, mezzo rosa e mezzo giallo a tinte nere, in cui l'unica nota di interesse è data dalla scena finale, la macchinosa e arzigogolata fucilazione del protagonista, una sequenza in cui non si sa se ammirare di più l'eleganza del cerimoniale o rabbrividire per il sadismo della pena.

Anuradha di Hrishikesh Mukerjee (India).

Anuradha, poi, diretto dall'indiano Hrishikesh Mukerjee, è un film formalmente mediocre, lento, convenzionale nella struttura linguistica, ma ricco di valori umani e morali. Qui c'è una storia legata all'attualità del mondo indiano, abbacinato dal progresso ma non dimentico della tradizione; c'è un personaggio che incarna questo contrasto e lo vive e ne soffre, una donna tentata di fuggire dalle catene di un matrimonio ingrigito per tornare alla mondanità, al divertimento della danza, alla vita rutilante della città. E ciò che la salva non è la paura del gran passo, ma la maturazione di un suo atteggiamento morale che consuona con le millenarie concezioni religiose e filosofiche della propria civiltà indiana.

A morte comanda o cangaço di Walter Guimaraes Motta (Brasile).

Anche il film brasiliano *A morte comanda o cangaço* di Walter Guimaraes Motta sembra strettamente legato alla cultura del proprio paese, ma l'impressione non va al di là delle prime sequenze, quando alle condizioni anarcoidi del territorio della Sierra Azul, nella regione di Ceara, si sostituisce la presentazione della banda di Silverio e, quindi, delle sue malefatte, dei suoi saccheggi, del suo eremitaggio per i boschi e gli anfratti rocciosi, e, di contrasto, l'innesto, storicamente improprio, narrativamente improbabile, della banda « legale » — ma di un diritto che nasce dalla brama della vendetta — di un certo Raimondo, che, oltre a recitare la parte dell'eroe buono, finisce per impalmare anche Florinda, l'ex-amante del « cangaço ». Il gusto delle avventure e degli inseguimenti di morte può fare ricordare *El cangaçeiro,* ma qui l'estmancolor arrubina troppo le scene

di violenza, brutalizzando gli scontri più del necessario, fino al limite della compiacenza gratuita, mentre poi manca al film una vibrante colonna musicale, capace di ripetere il saporoso incanto, mezzo silvestre e mezzo western, dell' « Olè, muleta » della Orico, cui si deve buona parte della fortuna, non solo spettacolare, di *El cangaçeiro*.

La patota di Daniel Tinayre (Argentina).

Anche il cinema americano di lingua spagnola non riesce a discendere da una fonte autoctona, preferendo piuttosto ricalcare modi e forme del realismo nordamericano ed europeo, con uno sfondo psicologico-sociale nelle sue prove migliori. Così l'argentino Daniel Tinayre, tentando con *La patota* di offrire un saggio sul ricupero morale dei giovani, tiene d'occhio, in maniera visibile, le linee strutturali del film di Brooks, *Blackboard Jungle,* accentuando però a sua volta la mania della fotografia virtuosa, in controluce — che stride con le pretese realistiche del soggetto —, e crogiolandosi con le colonne sonore urlate, alla « juke-box ». Manca quindi una coordinazione degli elementi linguistici, come fa difetto una precisa presa di posizione sul tema del film, oscillante tra la crisi dei ragazzi che, dopo aver violentato un'insegnante, subiscono il fascino della sua dignità e fermezza, e d'altro canto il dramma più intimo e sofferto della donna che dopo la violenza non abbandona il suo compito di educatrice e si trova ad essere penosamente felice per un figlio che le urge in seno, non voluto, non concepito per atto d'amore, ma pur sempre suo, carne della sua carne.

Los Jovenes di Luis Alcoriza (Messico).

Più superficiale e generico è poi il film messicano di Luis Alcoriza, *Los Jovenes* (t.l.: I giovani), un lavoro che dall'ambizione programmatica del titolo e dalle presunzioni del documento sociale, si sgonfia subito in un raccontino di poco conto con il solito ragazzo buono della media borghesia smarritosi nell'amicizia con un tipo predelinquenziale, mediatrice la solita ragazzina per bene, dai sensi troppo accesi. Nel film tutto è scontato e scopiazzato, dalle battute del dialogo sino alla soluzione tragica che cala sui tre giovani, « blousons noirs » in erba, dopo un furto compiuto solo per un gesto di vanitosa iattanza.

El Morahekat di Ahmed Dhiaa El Din (R.A.U.).

Il problema degli adolescenti si ritrova anche in un film della RAU, *El Morahekat* (t.l.: Le adolescenti), diretto da Ahmed Dhiaa El Din, ma impostato in maniera scolastica, sia nella tipologia psicologica (fanciulla n. 1, sognatrice, di origine borghese e figlia di madre vedova dalle idee vecchiotte; fanciulla n. 2, innamorata del

fratellastro, povera di origine; fanciulla n. 3, ricca, capricciosa e dissoluta), sia nella struttura drammatica (le tre vicende, quasi indipendenti tra loro portano le tre ragazze ad una specie di « impasse » sentimentale). Al giudizio in gran parte sfavorevole vanno aggiunte poi le solite manchevolezze proprie di una cinematografia agli albori, ingenuità tecniche, staticità fotografiche, verbosità eccessive, ecc.

Makkers, Staakt uw Wild Geraas di Fons Rademakers (Olanda).

Una triade episodica è l'ordito anche del film olandese, *Makkers, Staakt uw Wild Geraas,* ideato e diretto da Fons Rademakers. Il film prende l'avvio da uno spunto documentario, la festosa serata di san Nicola (una specia di Babbo Natale per i bimbi olandesi), e presenta una « tranche de vie » di tre famiglie diverse. Anche qui c'è una certa schematicità preordinata nella scelta dei gruppi familiari; ecco, i due coniugi separati, poi i due coniugi anziani con un figlio che si incanaglia tra i « blousons noirs », indi una mogliettina piacente con tanti bei figlioli amareggiata solo dal galante dongiovannismo amoroso del marito. Ma gli episodi, tra cui il primo è il migliore, il secondo è ricalcato da altre fonti, e il terzo è un po' di comodo e serve a pigmentare il film di variazioni briose, sono reciprocamente innestati con molta abilità e efficacia. Tuttavia, il racconto finisce per limitarsi alla presentazione delle situazioni senza tentarne il benché minimo approfondimento psicologico o sociale; soltanto il primo episodio, che apre e chiude la serie, va più a fondo nei fatti e rivela nello scorato finale, la sottile amarezza del regista e la sua convinzione, non bene chiarita negli altri due episodi, della inutilità della festa quando — come dice il titolo tedesco del film « es euch nicht von Herzen geht » (non si viene dal cuore) e serve solo per l'illusione dei bambini e per il frastornamento provvisorio dei grandi, lasciando sentimenti, distacchi, solitudini, debolezze, più o meno come erano, senza modificazioni apprezzabili.

Particolare curiosità: la giuria di Berlino ha accoppiato questo film olandese al coreano *Mabu* e li ha entrambi premiati con un « Orso d'Argento » ex-aequo, come due prodotti esemplari di due cinematografie agli inizi di un cinema come espressione d'arte.

Ma, a parte la paradossalità dell'accostamento, il fatto trova spiegazione nella necessità di voler proporre all'attenzione critica anche i « minus habentes » e di toglierli da un complesso di inferiosità nel rapporto agonistico con le cinematografie maggiori. A Berlino, ormai si sa, ciò che interessa non è tanto la graduatoria dei valori, ma la totalità di una presenza: perché ogni bandiera — ben

cinquanta ne sono sventolate quest'anno sul frontone dell'Hotel am Zoo e dello Zoopalast — significa delegazioni ufficiali, attori, attrici, produttori, giornalisti, persone che, tornando in patria, non possono non parlare di Berlino e si trovano, magari solo dall'angolo particolare di una prospettiva cinematografica, ad attualizzare il nome della città, la sua precarietà politica, la sua realtà storica.

I film di Berlino

LA NOTTE — **r.** e **s.**: Michelangelo Antonioni - **sc.**: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra - **f.**: Gianni di Venanzio - **scg.**: Piero Zuffi - **m.**: Giorgio Gaslini - **mo.**: Eraldo da Roma - **int.**: Marcello Mastroianni (Giovanni Pontano), Jeanne Moreau (Lidia), Monica Vitti (Valentina), Bernhard Wicki (Tommaso), Rosy Mazzacurati (Resy), Maria Pia Luzi (un'invitata), Guido Aimone Marsan (Fanti), Vittorio Bertolini, Vincenzo Corbella (Gherardini), Gitt Magrini Corbella (signora Gherardini), Giorgio Negro, Ugo Fortunati, Roberta Speroni Fortunati e nella parte di se stessi, Valentino Bompiani, Salvatore Quasimodo, Giansiro Ferrata, Roberto Danesi, Ottiero Ottieri - **p.**: Emanuele Cassuto per la Nepi film e la Sofitedip-Silver Film, Roma-Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: De Laurentiis.

DAS WUNDER DES MALACHIAS (t.l.: **Il miracolo di Padre Malachia**) — **r.**: Bernhard Wicki - **s.**: dal romanzo omonimo di Bruce Marshall - **sc.**: Heinz Pauck e Bernhard Wicki - **f.**: Klaus von Rautenfeld, Gerd von Bonin - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Otto Piscinger, Ernst Schöner - **mo.**: Carl Otto Bartning - **cost.**: Ilse Dubois - **int.**: Horts Bollmann, Richard Münch, Christiane Nielsen, Günter Pfizmann, Brigitte Grothum, Karin Hübner, Pinkas Braun, Kurt Ehrhardt, Kurt Lauermann, Günter Strackn, Ludwig Thiesen, Romual Pekny, Paul Edwin Roth, Senta Berger, Charlotte Kerr, Wilhelm Fueter, Hermann Hartmann, Wolfgang Spier, Hans Helmut Dickow, Emmy Burg - **p.**: Deutsche Film Hansa, Jochen Severin - **o.**: Germania occ.

QUESTION 7 (t.l.: **Sette domande**) — **r.**: Stuart Rosenberg - **sc.**: Allen Sleane - **f.**: Günther Senftleben (B.N. Schermo Panoramico) - **m.**: Hans-Martin Majewski - **scg.**: Dieter Bartels - **int.**: Michael Gwynn, Margarete Jahnen, Christian de Bresson, John Ruddeck, Leo Bieber, Erik Schumann, Fritz Wepper, Edward Linkers, Marianne Schubarth, Almut Eggert, Phile Hauser, Rolf v. Nauckhoff, Helmo Kindermann, Manfred Fürst, Lutz Altschul, Sigurd Lohde, Erik Jelde, Ernst Constantin - **p.**: Louis de Rochemont Associates - **o.**: U.S.A.

TWO LOVES (Salverò il mio amore) — **r.**: Charles Walters - **s.** e **sc.**: Ben Maddow - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph Ruttenberg - **m.**: Bronislau Kaper - **int.**: Shirley MacLaine, Laurence Harvey, Jack Hawkins, Nobu McCarthy - **p.**: Julian Blaustein per la M.G.M. - **o.**: U.S.A. - **d.**: M.G.M.

ROMANOFF AND JULIET (Giulietta e Romanoff) — **r.** e **s.**: Peter Ustinov, dalla sua commedia - **f.** (Technicolor): Robert Krasker - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Maurice Barnathan - **int.**: Peter Ustinov, Sandra Dee, John Gavin, Akim Tamiroff, Tamara Shayne, John Phillps, Alix Talton, Carla Don, Suzanne Cloutier, Peter Jones, John Alderson, Rik von Nutter, Moura Budberg - **p.**: Peter Ustinov e Walter Thompson per la Eine Palva-Produktion - **o.**: U.S.A. -**d.**: Universal International.

DIE EHE DES HERRN MISSISSIPI (t.l.: **Il matrimonio del Signor Mississipi**) — **r.**: Kurt Hoffmann - **s.** e **sc.**: Friedrich Dürrenmatt - **f.**: Sven Nykvist - **m.**: Hans-Martin Majewski - **scg.**: Otto Pischinger, Herta Hareiten - **mo.**: Hermann Haller - **cost.**: Charlotte Flemming - **int.**: O.E. Hasse, Johanna von Koczian,

Hansjörg Felmy, Martin Held, Charles Regnier, Max Haufler, Ruedi Walter, Karl Lieffen, Hans Ernst Jäger, Edith Hanke, Otto Graf, Kurt Buecheler, Siegmar Schneider, Arthur Schröder, Jochen Blume, Otto Braml, Herbert Weissbach, Heinz Spitzner, Thile von Berlepsch, Heinrich Giess, Kunibert Gensichen - **p.**: C.C.C. Film-Berlin e Peaesens-Film, Zürich - **o.**: Svizzera.

UNE FEMME EST UNE FEMME — **r. s.** e **sc.**: Jean-Luc Godard - **f.** (Eastmancolor, FranScope): Raoul Contard - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Bernard Evein - **mo.**: Agnès Guillemet - **int.**: Anna Karina, Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo, Nicole Paquin - **p.**: Carlo Ponti e Georges De Beauregard per la Rome-Paris Films - **o.**: Francia.

AMELIE OU LE TEMPS D'AIMER — **r.** e **sc.**: Michel Drach - **s.**: Dal romanzo « Amélie Boule » di Michèle Angot - **f.**: Jean Tournier - **m.**: « Sonate » di Johann Sebastian Bach - **scg.**: Mayo - **mo.**: Geneviève Winding - **int.**: Marie-José Nat, Jean Sorel, Clotilde Joano, Sophie Daumier, Jean Babilée, Roger van Mullem, Louise de Vilmorin - **p.**: Port Royal Film-Prima film-Indus film - **o.**: Francia.

L'ASSASSINO — **r.**: Elio Petri - **s.**: Tonino Guerra, Elio Petri - **sc.**: Pasquale Festa Campanile, Tonino Guerra, Elio Petri, Massimo Franciosa - **f.**: Carlo Di Palma - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Marcello Mastroianni, Micheline Presle, Cristina Gaioni, Salvo Randone, Mac Rooney, Enrico Maria Salerno, Andrea Checchi - **p.**: Franco Cristaldi per la Titanus-Vides - **o.**: Italia.

TULIPUNAINEN KYYHKYNEN (t.l.: **La colomba rossa**) — **r.** e **s.**: Matti Kassila - **sc.**: Juha Nevalainen - **f.**: Kalle Peronkoski - **m.**: Osmo Lindeman - **scg.**: Aarre Koivisto - **mo.**: Elmer Lahti - **int.**: Tauno Palo, Gunver Sandkvist, Helen Elde, Matti Oravisto, Risto Mäkelä, Anton Soini, Uuno Montonen - **p.**: T.J. Sarkka - **o.**: Finlandia.

I FARESONEN (t.l.: **Zona pericolosa**) — **r.**: Björn Breigutu - **s.** e **sc.**: Ragnar Kvam, Arild Brinchmann, Björn Breigutu - **f.**: Tore Breda Thoresen - **m.**: Finn Ludt - **int.**: Rolf Söder, Roy Björnstad, Herald Aimarsen, Robert Nordmann jun., Ronald Abrahamsen, Erling Lindahl - **o.**: Norvegia.

DESCRIPTION D'UN COMBAT — **r. s.** e **sc.**: Chris Marker - **f.**: Ghislain Cloquet - **m.**: Mad. Lalan - **speaker:** Jean Vilar (ed. francese), Vernon Howard (ed. tedesca), Alan Adair (ed. inglese) - **p.**: Wim Van Leer Film Productions di Haifa e S.O.F.A.C. di Paris - **o.**: Israele-Francia.

UN PAIS LLAMADO CHILE — **r., s.** e **sc.**: B.H. Hardy - **f.** (Eastmancolor): Ricardo Younis - **p.**: Emelco Chilena S.A.C. - **o.**: Cile.

TRAMLAND DER SEHNSUCHT (t.l.: **Paese dei miei sogni nostalgici**) — **p., r., s., sc., f.** (Eastmancolor, Ultrascope): Wolfgang Müller-Sehn - **m.**: Manos Hadziddakis - **o.**: Germania occ.

ANTIGONE — **r.** e **sc.**: George Tzavellas - **s.**: dalla tragedia di Sofocle - **f.**: Dino Katsouridis - **m.**: Arghyris Kounadis, Dress Designer - **scg.** e **cost.**: G. Anemoyannis - **int.**: Irene Pappas, Manos Katrakis, Maro Kontou, Nikos Kazis, Ilia Livikou, T. Karousos, John Arghhyris, Byron Pallis, T. Moridis - **p.**: Norma Film Production - **o.**: Grecia.

MACBETH — **r.**: George Schaefer - **s.**: dalla tragedia di William Shakespeare - **f.** (Technicolor): Fred A. Young - **m.**: Richard Addinsel - **scg.**: Edward Carrick - **int.**: Maurice Evans, Judith Anderson, Michael Hordern, Ian Bannen, Felix Alymer, Malcolm Keen, Megs Jenkins, Jeremy Brett - **p.**: George Schaeffers Productions - **o.**: Gran Bretagna.

NO LOVE FOR JOHNNIE (Eri tu l'amore) — **r.**: Ralph Thomas - **s.**: dal rom. di Wilfred Frieburg - **sc.**: Nicholas Phipps, Mordecas Richler - **f.** (Cinemascope B.-N.): Ernst Steward - **scg.** Maurice Carter - **m.**: Malcolm Arnold - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Peter Finch, Mary Peach, Stanley Holloway, Donald Pleasence, Rosalie Crutchley, Billie Whitelaw, Geoffrey Keen, Michael Goodliffe, Mervin Johns, Geoffrey Keen, Paul Rogers, Dennis Price, Peter Barkworth - **p.**: Betty Box per Rank Film - **o.**: Gran Bretagna.

WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU (t.l.: **Le canaglie dormono in pace**) — **r.**: Akira Kurosawa - **s.** e **sc.**: Hidee Oguni, Eijiro Kusaka, Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Shinobu Hashimoto - **f.** (Tohoscope B.-N.): Yuzuru Aizawa - **m.**: Sasaru Sato - **int.**: Toshiro Mifune, Takeshi Kate, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Akira Nishimura, Kamatari Fujiwari, Kyu Sazanka, Chishu Ryu, Tatsuya Mihashi - **p.**: Tomoyuki Tanaka per la Toho - **o.**: Giappone.

KIRIK CANAKLAR (t.l.: **Niente più che un mucchietto di cocci**) — **r.**: Memduh Un - **s.** e **sc.**: Lâle Oraloglu - **f.**: Turgud Oren - **m.**: Pot Fransci - **scg.**: Duygu Sagiroglo - **int.**: Mualla Kaynak - **p.**: BE-YA Film Agacami - **p.**: Turchia.

MABU (t.l.: **Il fiaccheraio**) — **r.**: Dae Jin Kang - **s.** e **sc.**: Hee Jae Im - **f.**: Mun Beik Lee - **m.**: En Keun Lee - **scg.**: Hak Bong Hwang - **int.**: Kim Seun-ho, Che Mi-ryung, Shin Yong-Kyun, Um Aeng-ran, Hwang Chong-sun, Kim Chin, Yun In-cha, Chu Cunt-tae, Kim Hi-kap, Hwang Hae, Choi Sung-ho, Choi Chi-hi, Nam Chun-yok, Chang Hun Chun Chol, Kim Su-chon, Chang Hyoik - **p.**: Hwa Ryong Lee - **o.**: Corea.

BLACK SILK — **r.**: Ratana Pestonji - **s.** e **sc.**: Ratana Pestonji - **f.** (Hanumascope, Eastmancolor): Ratana Pestonji - **m.**: Prija Maytrie - **scg.**: Sawad Kaesamram - **int.**: Ratanavadi Ratanabhand, Thom Viswachert - **p.**: Ratana Pestonji - **o.**: Thailandia.

ANURADHA (t.l.: **Anuradha**) — **r.** e **p.**: Hrishikesh Mukerjee - **s.**: Sachin Bhowmik - **sc.**: Sachin Bhowmik e D. N. Bedi - **d.**: Rajendra Singh - **f.**: Jaywant Pathare - **m.**: Pandit Ravi Shankar - **scg.**: Ajit Bannerjee - **o.**: India.

A MORTE COMANDA O CANGAÇO — **r.**, **s.** e **sc.**: Walter Guimaraes Motta - **d.**: Francisco Perreira da Silva - **f.** (Eastmancolor): Georg Pfister - **m.**: Enrico Simonetti - **scg.**: Apolo Monteiro - **int.**: Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Maria Augusta Costa Laite, Gilberto Marques - **p.**: Aurora Duarte Produçoes Cinematograficas Ltd. - **o.**: Brasile.

LA PATOTA — **r.**: Daniel Tinayre - **s.**: Eduardo Borras - **f.**: Ricardo Agudo - m.: Lucio Milena - **scg.**: Mario Vanarelli e Germen Gelpi - **cost.**: Vanina de War - **mo.**: Jorge Garate - **p.**: Daniel Tinayre e Eduardo Borras - **o.**: Argentina.

LOS JOVENES — **r.**, **s.** e **sc.**: Luis Alcoriza - **f.**: Agustin Martinez Solares - **m.**: Francisco Argote - **int.**: Tere Velasquez, Julio Aleman, Adriana Roel, Rafael Del Rio, Dacia Genzales, Serna, Fanny Schiller, Miguel Zaldivar, Sonia Infante, David Hayat, Judith Azcarraga, Guillermo Aguilar - **p.**: Cinematograficae Filmex, S.A. - **o.**: Messico.

EL MORAHEKAT (t.l.: **Le adolescenti**) — **r.**: Ahmed Dhiaa el Din - **s.** e **sc.**: Ali El Zorkani - **d.**: Ali El Zorkani - **f.**: Wadid Serri - **int.**: Magda Kamel - **p.**: Magda Films - **o.**: RAU.

MAKKERS, STAAKT UW WILD GERAAS — **r.** e **s.**: Fons Rademakers - **sc.**: Jan Blokker - **f.**: Eduard van der Enden - **m.**: Jan Blok - **scg.**: Frise Wiegersma - **int.**: Guus Hermus, Ellen Vogel, Guus Oster, Yoka Berretty, Jan Teulings, Ank van der Moer, Hans van der Water, Mieke Verstraete - **p.**: Société « N. V. Nederlandes Filmproductie Maatschappij » - **o.**: Olanda.

(*a cura di* ALBERTO PESCE)

* * *

La Giuria dell'XI Festival Internazionale Cinematografico di Berlino — composta da: Marc Turfkruyer (Belgio - Presidente della FIPRESCI), presidente; France Roche (Francia), James Quinn (Gran Bretagna), Satyajit Ray (India), Gian Luigi Rondi (Italia), Nicholas Ray (U.S.A.), Falk Harnack (Germania occ.), Hans Schaarwachter (Germania occ.) — ha assegnato i seguenti premi:

ORSO D'ORO per il miglior film: *La notte* di Michelangelo Antonioni (Italia);

ORSO D'ORO per il miglior documentario lungometraggio: *Description d'un combat* di Chris Marker (Israele-Francia);

ORSO D'ARGENTO per la migliore regia: Bernhard Wicki per *Das Wunder des Malachias* (t.l.: Il miracolo di Padre Malachia) (Germania occ.);

ORSO D'ARGENTO per il documentario lungometraggio: *Tramland der Sehnsucht* (t.l.: Paese dei miei sogni nostalgici) di Wolfgang Muller-Sehn (Germania occ.);

ORSO D'ARGENTO per la migliore attrice: Anna Karina per *Une femme est une femme* di Jean-Luc Godard (Francia);

ORSO D'ARGENTO per il miglior attore: Peter Finch per *No Love for Johnnie* di Ralp Thomas (Gran Bretagna);

PREMI SPECIALI: 1º) *Une femme est une femme* di Jean-Luc Godard (Francia); 2º) « ex-aequo » *Mabu* (t.l.: Il fiaccheraio) di Dae Jin Kang (Corea) e *Makkers, staakt uw wild geraas* di Fons Rademakers (Olanda);

La Giuria della Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica (FIPRESCI) ha assegnato il premio a *La notte* di Michelangelo Antonioni (Italia).

La Giuria dell'Office Catholique International du Cinéma (OCIC) ha assegnato il premio a *Question 7* di Stuart Rosenberg (U.S.A.).

La Giuria del CIDALC ha assegnato il premio per il miglior film per ragazzi a *La patota* di Daniel Tinayre (Argentina).

Mosca: fogli di diario

di FRANCO CALDERONI

LUNEDÌ 10 LUGLIO

La razione quotidiana sarà, come dice il calendario del secondo Festival di Mosca, di due lungometraggi e sette documentari. Alle 14,30 precise, s'è fatto buio in sala e sullo schermo del « Rossia » sono apparsi i titoli di testa del primo film: *Circle of the Sun,* documentario etnologico (prodotto dal National Film Board del Canada, e diretto da Colin Low) sugli indiani Blood che vivono ancora in riserva nell'ovest canadese, profondamente fedeli ai riti, alle tradizioni ancestrali. Durante l'estate eccoli raccolti intorno al « cerchio del sole » che simboleggia l'unione singola e collettiva all'universo, l'amicizia profonda che lega l'uomo alla natura e a tutte le sue creature. Per quanto tempo questi riti sopravviveranno? si domanda Pete-Standing-Alone, un giovane Blood che lavora nei pozzi di petrolio e ritorna nella riserva solo una volta all'anno. Per poco. I giovani ormai hanno rotto il cerchio, sono uscito dalla comunione antica, non vivono più secondo le regole dei loro padri. Hanno cercato di inserirsi nel flusso vitale nuovo e moderno che si svolge al di là dei confini delle riserve, ma non hanno saputo sostituire l'antica armonia con il creato, con una nuova. Un bel documentario, preciso, pulito, secondo la tradizione del Film Board canadese, che precede il lungometraggio *Kurulubedda* presentato da Ceylon, regista Ramachandran. Lo schema narrativo sviluppa il tema tradizionale di un amore difficile e contrastato fra una ragazza povera e il giovane figlio di un ricco proprietario. Ma questo tema non si esaurisce in sé stesso. Il regista l'ha evidentemente scelto come pretesto per una analisi sociologica e per descrivere usi, costumi, problemi del suo paese. I due giovani protagonisti vivono così la loro storia, che fini-

sce tragicamente, nel contesto di un dramma più grande: la lotta fra le regole retrograde e il mondo moderno. Anche *Kurulubedda* diventa così un film etnologico, ed acquista un interesse vivo, alimentato dalle osservazioni folkloristiche, dalle annotazioni visive, dal commento indiretto recitato dalle « cose » che la macchina da presa inquadra mentre segue la vicenda dei due ragazzi. Un film interessante, vivace che fa nascere spontaneamente dei confronti fra il nostro modo di raccontare una storia banale e quello scelto da Ramachandran. Perché il folklore è così lontano dalle opere dei nostri registi? Perché i nostri personaggi rimangono sempre immersi in un mondo fittizio, povero, distratto? Mancanza di spirito d'osservazione dei nostri autori? poco amore per la vita che li circonda? scarsa conoscenza dell'uomo di cui parlano? Oppure paura della realtà, condizionamento dei riflessi naturali operato da secoli di letteratura evasiva, mitologica? *Kurulubedda* non è certo un film pienamente riuscito ma anche dove è sbagliato si sente la presenza di una intelligenza, di un impegno profondo.

Questa sera il giapponese Kaneto Shindo ha presentato un film di straordinaria bellezza: *Hadaka no Shima* (t.l.: L'isola nuda). Kaneto Shindo è un giovane di cui conoscevamo solo *I bambini di Hiroshima*. Ma, dopo *L'isola nuda* non sarà possibile parlare del nuovo cinema giapponese senza citare il nome di questo regista e il titolo di questa sua opera « sperimentale ». *L'isola nuda* è un film senza parole. La colonna sonora contiene pochissima musica e gli effetti. Solo due volte la voce umana si alza sul rumore del mare o su quello dei passi dei protagonisti: una esclamazione del padre quando suo figlio Taro pesca il primo pesce e il singhiozzo della madre quando Taro muore. Niente altro. Ma vediamo com'è nato questo film. Shindo è figlio di contadini che abitavano sulla costa del mare interno di Seto e non ha mai dimenticato il duro lavoro dei suoi genitori per strappare alla terra un po' di riso.

« Volevo raccontare — dice — la lotta dei contadini contro la terra. Una lotta silenziosa. Mia madre è morta senza essersi mai lamentata per la durezza del suo lavoro. Quando ripenso alla mia giovinezza mi sorprende il silenzio che mi circondava. Un dramma senza parole, senza dialogo è bene appropriato per esprimere un mondo che nessuna parola può descrivere perfettamente. Lasciare ogni compito espressivo alle immagini. Io non so quale tipo di grammatica è necessario usare per fare un poema cinematografico. Comunque questo è un esperimento ».

Il panorama nel mare di Seto è uno dei più belli che si possano vedere. Ma in quelle numerose piccole isole la vita degli abitanti è così dura, con così poca terra a disposizione che quasi non si può piantare il riso. Inoltre c'è il problema della mancanza d'acqua. Shindo ha scelto una di queste isole. La sua circonferenza è di appena cinquento metri. Ci può vivere sopra solo una famiglia composta di padre, madre e due figli perché solo la parte più alta è coltivabile. Non c'è elettricità e l'acqua deve essere trasportata da un'altra isola. Una considerevole parte del lavoro di questa coppia di contadini consiste appunto nel trasportare acqua su una piccola barca. L'acqua è preziosa come oro. I figli si chiamano Iro e Taro. Vanno a scuola in un'isola vicina in barca. Durante l'estate la terra è riarsa e le piante devono essere continuamente innaffiate perché non muoiano. Fa un caldo da morire. E Taro improvvisamente si ammala. Il dottore più vicino non è in casa. Il padre gira tutti i villaggi alla ricerca di un medico e quando ne trova uno è già pomeriggio inoltrato. Taro è morto. I suoi compagni di scuola vengono per i funerali dalle isole vicine. Lo seppelliscono nella parte più alta dell'isola. Come sempre il sole picchia senza pietà. Occorre acqua. Acqua sulla terra, acqua sul dolore e fatica, fatica. Improvvisamente la madre si china e strappa una pianta poi un'altra come se fosse impazzita. Senza pronunciare una parola di consolazione il marito la guarda in silenzio. Che cosa può fare? La donna si alza lentamente. E da questo momento riprende la loro lotta contro la natura.

Kaneto Shindo racconta con un ritmo lento, solenne, rituale. La macchina da presa inquadra una splendida natura che rende ancora più amaro e sensibile il dramma di questi contadini che chiedono vita a chi non sa dare altro che bellezza. *L'isola nuda* è un film straordinario che vedremo certamente anche sui nostri schermi, nato dalla volontà di un poeta e grazie alla collaborazione di tredici persone che hanno costituito la piccola troupe necessaria a realizzare questo capolavoro. Nessuno ha guadagnato un soldo: tutti hanno lavorato gratis. Questo è un altro lato, non meno interessante del primo, dell'esperimento di Kaneto Shindo.

MARTEDÌ 11 LUGLIO

Due documentari del Marocco, due dell'Albania, due dell'Irak e due lungometraggi: *Il principio e la fine* presentato dalla Repub-

blica Araba Unita e *Il professor Mamlock* della Repubblica Democratica Tedesca.

Modesto, il primo, tratto dal romanzo « I morti fra i vivi » di Nadjib Mahuruza e diretto da Salah Abou Seif, racconta la storia della giovane figlia di un funzionario caduto in disgrazia e segue lo schema del feuilleton. Il film è vivificato solo qua e là da qualche spunto folkloristico, da qualche annotazione realistica.

Il professor Mamlock è invece una riduzione cinematografica della commedia omonima di Friedrich Wolf che già prima della guerra (1936) aveva avuto una versione cinematografica nell'Unione Sovietica (registi Minkin e Rappaport, interprete principale Mejinski). La nuova edizione è stata curata da Conrad Wolf, figlio di Friedrich e autore di « Lissi » e del bel film *Sterne*. Il professor Mamlock è il simbolo di quella parte dell'umanità che ha aperto gli occhi sul nazismo solo quando ormai era troppo tardi per fermare l'ascesa di Hitler e quando la bestialità l'ha toccata direttamente. In questo film Conrad Wolf mette in opera tutta la sua abilità tecnica, il suo gusto per le inquadrature complicate, per il calligrafismo. Tutto sommato un film onesto, di quelli che è giusto che trovino posto in un festival per far da contorno alle punte di diamante (se ce ne sono). Buona l'interpretazione di Wolfgang Heinz.

MERCOLEDÌ 12 LUGLIO

Successone de *La grande olimpiade* di Romolo Marcellini e tonfo pauroso del *Wilhelm Tell* presentato dalla Svizzera. Del resto il regista Michel Dickof non poteva aspettarsi di meglio o di più. S'è lasciato prendere la mano dal gusto per le cartoline illustrate e la tragedia di Schiller non poteva certo salvarlo dalla mediocrità. Comunque, in questo tempo di Ercoli e di Sansoni anche il buon Tell troverà il suo pubblico e forse qualche critico estimatore dei bei paesaggi con le mucche pezzate, i prati smaglianti, i boschi e le montagne.

Senza storia il film svedese *Siamo nati tutti a Bullerburn* di Olle Helbom. Una serie di « sketches » divertenti sulle biricchinate di un gruppo di bambini.

Va messo nel carniere anche il film jugoslavo *Il distaccamento celeste* firmato da Bosko Boskovich e Ilija Nicolic che racconta di un gruppo di prigionieri in un campo di eliminazione nazista. San-

no che entro un mese entreranno tutti nelle camere a gas ma, per quanto la macchina da presa frughi i loro volti, le loro personalità, le loro reazioni e questo tragico destino, sembra non riesca a trovare se non rassegnazione e debolezza. Il destino è accettato supinamente come un male inevitabile. Forse si sono avuti anche casi di questo genere. Ma fa un certo effetto vedere questi morituri che aspettano il loro turno accettando, nell'attesa il compito di accompagnare gli altri nelle camere a gas e di bruciarne i corpi nei forni crematori.

GIOVEDÌ 13 LUGLIO

Il processo di Oscar Wilde presentato dalla Gran Bretagna. Un filmetto equivoco, maleodorante che sembra realizzato dalla repubblica del terzo sesso e non si capisce come abbia trovato ospitalità in un festival. Ma cento volte meglio la scolastica retorica di *La famiglia di un rivoluzionario* presentato dalla Cina di Mao. E' ben girato, ottimamente interpretato e dichiara onestamente i suoi scopi. Nessuna sorpresa neppure dall'indiano *La luna del quattordicesimo giorno* realizzato da M. Sadiq. Ha intenzioni comico-satiriche. Ma non riesce a trascinarci nel suo gioco fatto di malintesi comici e drammatici provocati dal fatto che, nella regione dove si svolge, le donne portano ancora il velo secondo l'antico costume. Forse in India tutto ciò ha un significato anche pedagogico e polemico.

VENERDÌ 14 LUGLIO

Altra giornata povera. Né *Scandalo al liceo femminile* presentato dalla Finlandia e diretto da Edvin Laine, né il cecoslovacco *Catene* di Karel Kachyna, né l'indonesiano *Combattenti per la libertà* di Usmar Ismail hanno avuto il potere di trattenere il pubblico in sala fino alla fine. Dobbiamo dire che il filmetto finlandese sembra girato trent'anni fa e che il cecoslovacco è di una pesantezza ferrigna. *Combattenti per la libertà* è un lungometraggio documentario consacrato agli eroi della guerra di liberazione indonesiana del 1947. Se non altro ha il pregio di essere un documento vivo, talvolta scattante ma inevitabilmente inzuppato nel vino della retorica. Una retorica comprensibile, non smodata, accettabile.

SABATO 15 LUGLIO

La Repubblica Federale Tedesca, pur non partecipando ufficialmente a questo festival, è stata rappresentata oggi da *Das Spukshloss im Spessart* di Kurt Hoffmann che ha risollevato le sorti della manifestazione caduta in letargo dopo lo sprint iniziale. « I fantasmi del castello di Spessart » sono le reincarnazioni di alcuni secoli di vita tedesca, personaggi che rappresentano un'epoca, una mentalità, una evoluzione. Ritrovarseli tutti chiusi in un fazzoletto e farli partecipare a una pantomima divertente e acuta è stato per Kurt Hoffmann un bel gioco. La danza gira intorno a Liselotte Pulver e ad Heinz Baumann che la conducono da maestri. La sceneggiatura è di Gunther Neumann e Heinz Pauck che hanno già collaborato con Hoffmann in *Siamo fanciulli prodigio* la divertente satira del miracolo economico tedesco che fu premiato qui a Mosca due anni or sono con una medaglia d'oro.

Nel pomeriggio: *Questa terra è mia* presentato dall'Argentina, regia di Hugo del Carril che è anche l'interprete principale del film. Tratto dal romanzo « Esta tierra es mia » di Jose Pavlotsky, il film racconta con piglio plateale la lotta dei braccianti argentini che lavorano nei campi di cotone per la conquista dei diritti sindacali.

Fra i documentari, molto interessante *Note sull'emigrazione. Spagna* 1960 di Jacinto Esteva Grewe e Paolo Brunatto, nel quale alcuni emigranti spagnoli raccontano le penose condizioni dei lavoratori sotto la dittatura franchista. Questo documentario doveva essere proiettato anche in Italia ma, come molti ricorderanno, fu trafugato a Milano nella sede di una casa editrice, a opera di ignoti.

LUNEDÌ 17 LUGLIO

Tutti aspettavano con impazienza il film *Cielo pulito* di Grigori Ciukrai. E dobbiamo dire che l'attesa è stata delusa, almeno in parte. Chi si aspettava di vedere un'altra opera del realizzatore di *Il quarantunesimo* o di *Ballata di un soldato* non ha certo ritrovato in *Cielo pulito* la stessa felicità inventiva, la stessa mano. Come film sembra sbozzato alla brava, senza tanti complimenti, da uno che aveva fretta di dire certe cose e di consegnarle al pubblico che le aspettava. E non c'è dubbio che il pubblico sovietico aspettasse dai suoi cineasti il film sul disgelo, anche se le reazioni sono, almeno in ap-

parenza, molto controllate tanto che un osservatore estraneo potrebbe scambiare questo « self control » per freddezza o disinteresse. Ho visto il film in un cinema di Mosca con il pubblico normale, ieri, domenica. Non una voce, non un commento che potesse tradire la partecipazione dei presenti alle disavventaure dell'eroe o la riprovazione nei confronti dello stalinismo che in *Cielo pulito* è apertamente e violentemente criticato. Ma sappiamo che, al suo apparire, il film di Ciukrai ha sollevato molte polemiche negli ambienti culturali. Non tutti sono d'accordo sull'interpretazione dello stalinismo che egli ci offre. Ed invece si tratta di una interpretazione semplicistica, da manifesto. Chi ha detto che *Cielo pulito* è l'equivalente cinematografico del famoso rapporto Krusciov non è andato lontano dal vero. Ciukrai stesso se ne rende conto. Parlando con noi ha confessato che il film, come tale, non piace nemmeno a lui, che l'ha girato inventando giorno per giorno la sceneggiatura e che è stato incoraggiato a farlo. Evidentemente i commissionatori avevano urgenza dell'opera che solo qua e là consente al critico di ritrovare la mano del grande regista. L'eroe protagonista è un aviatore. Un ottimo aviatore che combatte con abilità e coraggio contro i nazisti. Ma un giorno il suo aereo viene abbattuto e lui fatto prigioniero. Finisce la guerra, l'eroe di tante battaglie, citato in numerosi bollettini, ritorna e si trova immerso in una atmosfera completamente nuova. Il sospetto, la diffidenza si trasformano ben presto in qualcosa di peggio: una velata accusa di collaborazionismo col nemico. L'eroe cade naturalmente in crisi. Abbandonato, relegato, messo al bando dalla società in cui vive, si trasforma in una specie di barbone che però ha delle reazioni morali. Non riesce a capire il perché di questo trattamento. Sa di non aver macchiato il suo onore di soldato e vuole avere giustizia. Decide di partire, di andare a Mosca per « sapere la verità », ma proprio mentre si accinge al viaggio giunge la notizia della morte di Stalin. Ed ecco che improvvisamente tutto cambia. Il disgelo è accompagnato da nuove relazioni umane, la vita torna a sorridere a tutti. L'eroe va a Mosca ed esce da un colloquio con i dirigenti del partito comunista, tenendo in mano le insegne della più alta onorificenza sovietica. Naturalmente a questo punto tutta la sua vita cambia. L'amore gli sorride, viene reintegrato nei quadri dell'aviazione. Insomma « happy end » su tutti i fronti. L'accusa, come vedete, non ha sottigliezze. Una grande statua bianca di Stalin campeggiava sulla commissione del partito comunista che gli aveva comunicato i dubbi che si avevano sulla sua lealtà. Una commissione senza Stalin lo rein-

tegra in tutti i diritti civili e morali. Siamo di fronte al pamphlet. Ma il film ha due o tre momenti di grande efficacia. Per esempio la sequenza della tradotta militare. Le donne di un paese vengono a sapere che i loro mariti, figli, fidanzati, passeranno dalla stazione con una tradotta che li trasferisce da un settore a un altro del fronte. Si preparano quindi a riabbracciare magari per un breve momento i loro cari. Ma la tradotta attraversa la stazione con una velocità da direttissimo travolgendo nella sua corsa disumana le speranze, gli affetti, tutto ciò che un cuore umano può sentire in quei frangenti. Il montaggio rapido e incalzante dei volti disperati delle donne e del treno che fugge con simbolica velocità, è un bel pezzo di cinema. Gli interpreti principali sono Eugenio Ourbanski e Nina Drobycheva.

Piuttosto deludente invece il film polacco *La città sarà distrutta questa notte* di Jan Ribkowski, interpretato da Andrea Lapicki e Beata Tyszkiewicz che racconta la distruzione di Dresda vista da un prigioniero di guerra che è riuscito a sfuggire ai nazisti giusto in tempo per assistere alla infernale notte del bombardamento. E' incredibile la truculenza con cui Ribkowski ha ricostruito la notte di tregenda, il cattivo gusto espressionista che trasuda da tutte le inquadrature ottenendo il risultato opposto a quello ricercato: la tragedia rasenta il ridicolo.

MARTEDÌ 18 LUGLIO

Altro tonfo « occidentale »: gli Stati Uniti, facendosi rappresentare da *Sunrise at Campobello* si sono dati la zappa sui piedi. Il film che Vincent Donahue ha tratto dalla commedia di Dore Schary, racconta la lotta di Roosevelt contro la poliomielite che, com'è noto, colpì lo statista fra il 1921 e il 1924. *Sunrise at Campobello* è la solita caramella colorata « secondo le vigenti disposizioni », il solito prodotto ben confezionato che nasconde il vuoto assoluto. Risultato di questa brillante operazione diplomatica? La sala si è svuotata pian piano e quando la parola « fine » è apparsa sullo schermo, non c'era davvero ressa alle uscite.

Poco interessante anche *Juana Gallo* scritto e diretto da Miguel Zacarias, fotografato da Figueroa e interpretato da Jorge Mistral e Maria Felix. Dopo *Viva Villa, Viva Zapata* e *Lampi sul Messico,* questa nuova edizione degli avvenimenti rivoluzionari che si svolsero in Messico fra il 1910 e il 1914, non aggiunge alcunché di nuovo alla

letteratura cinematografica su questo argomento. A *Juana Gallo* manca il mordente, la drammaticità e la poesia. E' una ricostruzione a freddo e a colori che non ci permette neppure di ritrovare il grande gusto di Gabriel Figueroa.

Nel pomeriggio Cuba ha presentato *Racconti sulla rivoluzione* di Tomas Guitierrez Alea. Originariamente composto di cinque episodi, l'edizione presentata qui è stata accorciata di due. Non si sa bene per quali ragioni. Due di questi episodi sono stati fotografati dal nostro Otello Martelli. Ma l'unico valido, il terzo ed ultimo, è dovuto all'abilità di Sergio Vejar, che con il regista Alea ha ricostruito la battaglia di Santa Clara che segnò la sconfitta definitiva delle forze del dittatore Batista e l'avvento di Raul Castro e dei suoi « barbudos ». Questo *Racconti sulla rivoluzione* è il primo film della nuova cinematografia cubana che ha ambiziosi progetti per l'avvenire: un film al mese. Il primo episodio, *El herido,* si svolge all'Avana durante la giornata che vide il primo attacco delle forze rivoluzionarie di Castro al Palazzo presidenziale e racconta il conflitto intimo di un uomo che, dapprima indifferente se non ostile, nei confronti dei rivoluzionari, prende coscienza dei suoi doveri verso sé stesso e verso la società. Il secondo, intitolato *Rebeldes,* è stato girato nella Sierra Maestra e tocca il tema della lotta militare di una pattuglia di barbudos. Il terzo, *Santa Clara,* come si è detto, ricostruisce la battaglia che nel dicembre del 58 segnò la fine di Batista. E' l'episodio più lungo e il meglio riuscito. Le vicende della lotta sono state ricostruite con straordinaria abilità e con un ritmo cinematografico assolutamente fuori del comune. L'assalto al treno blindato e l'episodio della caccia all'uomo che conclude il film sono di una drammaticità eccezionali. Il cinema cubano ha in Tomas Gutierrez Alea un regista di prim'ordine sul quale contare. Un regista che, evidentemente, « sente » più l'azione che il dramma psicologico.

MERCOLEDÌ 19 E GIOVEDÌ 20 LUGLIO

Due film di scarso interesse provenienti dall'Ungheria e dalla Repubblica popolare coreana (*Alba Regia* diretto da Mihaly Szemes e interpretato da Tatiana Samoilova il primo, e *Il fiume Tumangan* di Tcheng San Ine, il secondo) hanno preceduto un film danese abbastanza interessante, *L'ultimo inverno* di Edvin Tiemroth e l'attesissimo film di Armand Gatti *L'enclos.* Sia *Alba Regia* che *L'ultimo*

inverno vanno ad ingrossare la già nutrita letteratura sulla guerra, il militarismo, la necessità di prevenirlo e di combatterlo senza sentimentalismi e senza debolezze. Il film danese ha il vantaggio di essere costruito con rigore, di presentarci dei personaggi psicologicamente approfonditi, di evitare le eccessive schematizzazioni: bene-male, buoni-cattivi eccetera. Un elemento interessante che balza agli occhi dopo aver visto un buon numero di questi film dedicati alla prevenzione bellica è che, nella ricerca di simbolizzare il personaggio neutrale che deve essere recuperato e immesso nella lotta comune, quasi tutti si rifugiano nel medico-simbolo. Non c'è dubbio che, per le caratteristiche umanitarie della sua professione il medico sia un tipo umano particolarmente vulnerabile dal neutralismo. Così come, la sua cultura, la sua preparazione consentono di operare facilmente un recupero graduale senza che, per questo, possano sorgere dubbi sulla sua buona fede di prima. Insomma il medico è, in questi casi, un personaggio ideale, dotato di una onestà inattaccabile, dominato da sentimenti altamente umani, assoggettabile a prese di coscienza facilmente comprensibili.

Con *L'enclos* di Armand Gatti, presentato dalla Francia, ritorniamo invece sul tema dei campi di concentramento nazisti. Gatti è al suo primo lungometraggio, era inevitabile dunque che il suo film avesse difetti tecnici, alcune ingenuità e qualche svarione grammaticale. Ma *L'enclos* riscatta ampiamente questi peccati veniali con il calore che promana dalle sue immagini, con la commozione che comunica allo spettatore. Non era facile impostare un film sul mondo dei campi di concentramento nazisti dopo *Destino di un uomo* di Bondarciuk e *Kapò* di Pontecorvo. Il primo aveva illuminato il rapporto che nei « lager » si stabilì fra gli aguzzini e la forza morale degli individui affidati alla loro bestialità. Pontecorvo invece aveva puntato sull'efficacia dei sentimenti umani elementari come antidoto all'imbestiamento. Armand Gatti ha elaborato questi due temi puntando l'indice su un altro sistema di salvezza: la forza di una idea. Karl è il simbolo di una società, di una collettività, mentre David, piccolo ebreo francese, è isolato nell'universo concentrazionario. Karl, vecchio marinaio, duro dirigente sindacale, uomo abituato alle galere e alle persecuzioni vive nei campi di concentramento dal 1933, come tutti i « nemici della patria ». David invece è un acquisto recente: se i tedeschi non fossero arrivati a Parigi probabilmente niente sarebbe cambiato nella sua vita di squallido orologiaio. Ora però si ritrovano insieme nel campo di eliminazione di Tatember, chiusi

nell'enclos, il recinto, l'arena dove gli aguzzini rinchiudono i due prigionieri promettendo salva la vita a colui che ucciderà l'altro. Chi si salverà? Basta guardare i due tipi fisici e non ci sono dubbi: Karl. Ma le cose non andranno secondo i piani dei nazisti. Karl e David son due mondi che possono coesistere anche se nel frangente particolare sarà difficile che tutti e due si salvino. Ma vediamo che tutta l'organizzazione politica che segretamente vive nel campo è in movimento per salvare il vecchio progressista. Questa è la forza di Karl, questa è la forza di coloro che si sono organizzati per combattere il nazismo fin dal suo nascere. Anche in un campo di eliminazione Karl può contare su dei compagni, su una catena di omertà, su un reseau efficiente che, può esserne certo, farà l'impossibile per salvarlo. E lui lo sa, e questo gli dà forza anche se dopo tanti anni di lotta è stanco e se ne andrebbe volentieri da questo mondo. Ma sa che non può farlo, sa che si ha ancora bisogno di lui, e soprattutto, sa che nei momenti di sconforto e di debolezza può trovare forza e conforto nell'idea che ha abbracciato fin dalla gioventù. Ma su che cosa può contare David, individuo isolato, frutto unico dell'albero sterneriano? David è abbandonato a se stesso perché non ha mai creduto profondamente in una vita collettiva, perché non ha mai lottato a fianco di altri per ottenere qualcosa che non fosse di esclusivo beneficio personale. Ora è solo, con la sua dignità di uomo integro, con la sua debolezza di relitto. E, davanti a Karl, sente il peso del suo stato di inferiorità, sente che sarà Karl a vincere comunque vadano le cose. E così sarà. Nonostante i compagni di Karl riescano a introdurre nel recinto il cadavere di un uomo morto nella notte. Questa avrebbe potuto essere la soluzione pacifica del dramma: Karl fugge, David si trova fra i piedi un cadavere e, quindi, avrebbe diritto alla vita salva. Ma il destino è destino e la tragedia non ammette che la sua spirale venga spezzata. David, piccolo sottuomo ebreo ha ucciso un tedesco, e i nazisti non possono perdonare: morirà nella camera a gas. L'agnello doveva essere sacrificato a qualunque costo.

Sulla ideologia che sottende a tutto il film si potrebbe discutere a lungo. Ma alla base di ogni discussione bisogna mettere un dato inconfutabile che giustifica l'apparente crudeltà dell'assunto difeso da Gatti: la vita nei campi di concentramento era fatta così. Fatta questa premessa ognuno può tirare le conseguenze che gli sono più congeniali.

DOMENICA 23 LUGLIO

Il Festival è finito. Negli ultimi giorni niente di importante da segnalare eccezion fatta per il successo caloroso tributato al nostro *Tutti a casa* di Luigi Comencini. Il verdetto della giuria emesso questa sera ha sorpreso un po' tutti. L'ex aequo fra il giapponese *L'isola nuda* e il sovietico *Cielo pulito* è molto audace. Forse si sono volute premiare le due opere più coraggiose del Festival anche se militano in campi completamente differenti? *L'isola nuda* è un'opera di poesia. Il film di Ciukrai è un manifesto polemico. Assegnando mezza palma a testa si è voluta mettere la corona di due re? Peccato. La premiazione, per quanto abbia sempre un valore relativo, di cronaca avrebbe potuto sottolineare gli intendimenti, lo spirito di questo Festival che fa di tutto per non essere politico ma che raramente raggiunge il suo intento.

San Sebastiano: caratterizzarsi o morire

di *GUIDO CINCOTTI*

In tono minore, quest'anno, il festival di San Sebastiano, per quanto riguarda la qualità media delle pellicole in concorso; abbastanza migliorata, per converso, l'organizzazione delle manifestazioni collaterali, che stanno a poco a poco diventando — qui come altrove — il vero sale di questi periodici convivii cinematografici, scialbi e insapori nella pietanza principale (oppure, che è lo stesso, pesanti e indigesti) ma spesso gustosi nei contorni, negli « hors d'oevre », nei desserts. Lamentavamo l'anno scorso l'eccessiva abbondanza di queste manifestazioni minori, che accavallandosi e sovrapponendosi l'una all'altra in tumultuoso disordine minacciavano di soffocare la rassegna principale; ma quest'anno al livello avvilente di quella ha fatto riscontro una più ordinata e agile successione delle altre; che « faute de mieux » ha dato un tono al festival difendendone in qualche maniera le ragioni culturali. Ci riferiamo soprattutto alla sezione retrospettiva, curata da Carlos Fernandez Cuenca, che si è articolata in due sottosezioni intitolate non senza modestia « Omaggio a Emilio Fernandez » e « Immagini del cinema giapponese ». La prima ha raccolto sei opere realizzate dal maestro indio tra il 1943 e il 1953, nel decennio cioè che, aperto da *Flor silvestre* e concluso da *La red,* segna la nascita, la progressiva esasperazione e l'estenuante conclusione di quel momento formalista che in Fernandez trovò l'esponente di maggior rilevanza ma che, grazie sempre all'apporto di operatori-pittori come Phillips e Figueroa coinvolse in qualche modo tutto il cinema messicano. La seconda ha rivestito un interesse precipuamente locale, consentendo soprattutto al pubblico spagnolo, con la proiezione di otto film presentati vittoriosamente ai principali festival internazionali degli ultimi anni, di fare una migliore conoscenza della

cinematografia giapponese, laggiù — a parte il fatidico *Rasho-mon* e pochi altri — scarsamente diffusa.

Anche la mostra del film infantile ha trovato, alla sua seconda edizione, un più meditato e meno frettoloso ordinamento, interessando quotidianamente una folla considerevole di ragazzi, ai quali sono stati mostrati una decina di lungometraggi e un numero quasi doppio di « cortos » provenienti dai più disparati paesi — non esclusi quelli d'oltrecortina — l'apprezzabile livello dei quali abbiamo avuto modo d'intuire nelle frequenti ma purtroppo fuggevoli puntate che lo scarso tempo a disposizione e la concomitanza di altre proiezioni ci consentivano di fare nella sala del Kursaal appunto riservata al pubblico infantile.

Quanto al festival vero e proprio il discorso è assai meno lusinghiero, anzi francamente sconsolante. Un susseguirsi di opere generalmente mediocri e inutili, talvolta addirittura indegne di una qualsiasi sala di quartiere, raramente dotate di qualche elemento d'interesse, quasi mai comunque al livello di una manifestazione d'arte ha caratterizzato la rassegna; la quale invece, avendo mutuato da quella di Venezia la formula del numero chiuso, con un solo film per ciascun paese partecipante e un limitato diritto della Direzione d'invitare altre opere, ma fino a un massimo di quindici film complessivi, dovrebbe giustificare tanto rigore formale facendo ad esso corrispondere una effettiva severità nella scelta delle opere concorrenti. Abbiamo invece l'impressione che tale scelta avvenga sotto il segno di una certa faciloneria, con la principale preoccupazione di ottenere comunque la presenza del più vasto numero possibile di paesi — quest'anno ben undici erano rappresentati — e avendo un occhio di particolar riguardo da un lato a quelli che oggi sono i dominatori del mercato internazionale — Stati Uniti, Italia — e dall'altro ad alcuni paesi di oltrecortina, come Polonia e Cecoslovacchia, i quali di solito curano con avvedutezza la loro partecipazione, inviando spesso opere di notevole livello artistico e riuscendo spesso a raccogliere allori e prestigio, ma la cui presenza è poi sollecitata anche quando, come quest'anno, non possono o non intendono inviare alcunché di particolarmente considerevole. Maggior perplessità suscita poi il modo balordo in cui ci si avvale del diritto di « invito », che anziché servire ad ottenere qualche opera di particolare pregio, realizzata magari al di fuori degli organismi produttivi ufficiali — che muovono praticamente i fili di queste manifestazioni — viene spesso sprecato per assicurarsi opere vergognose come *I mongoli* e si risol-

ve quindi in una riaffermazione di servitù nei confronti dei padroni del cinematografico vapore.

Noi insistiamo nel suggerimento dato l'anno scorso e più volte ripetuto ai dirigenti della manifestazione: San Sebastiano può caratterizzarsi e acquistare una ragione di vita non imitando fiaccamente altre rassegne più antiche e autorevoli — le cui formule, d'altro canto, appaiono in via di progressivo e inarrestabile deterioramento — ma da esse distinguendosi per un proprio carattere specifico e differenziante: un festival delle « opere prime » sarebbe sicuramente idoneo a suscitare interesse generale verso la manifestazione cantabrica e a sollecitare le ambizioni dei molti giovani che ogni anno in Europa e fuori, e da qualche tempo in qua con consolante abbondanza e felicità di risultati, vanno facendo il loro esordio registico con risultati quanto meno dignitosi ma non di rado degni di considerazione in senso assoluto. Alle opere minori di registi dal nome più o meno illustre, agli scarti degli altri festival, ai prodotti di bassa commercialità imposti dalle rappresentanze dei varii organismi produttivi, ci sembra che la formula suggerita sia da preferirsi senza esitazione; tanto più che già abbastanza spesso — gli anni scorsi in maggior misura che quest'anno — opere di registi giovani e esordienti hanno trovato a San Sebastiano appunto una vetrina atta ad ospitarli e a servir loro da trampolino di lancio.

A un esordiente, d'altronde, è andato quest'anno il massimo premio — la « Concha de oro » — conferito dalla giuria internazionale (la quale, composta dagli spagnoli Carlos Fernandez Cuenca — presidente — e Adolfo Marsillach, dall'inglese John Gillett, dal nord americano Robert Neville, e dal sottoscritto, ha tenuto a proclamare ufficialmente la sua deplorazione per il basso livello medio delle opere esposte, e a ricordare che solo a un tassativo articolo del regolamento era dovuta l'assegnazione di un primo premio, che altrimenti sarebbe andata deserta). L'esordiente è Marlon Brando, per la prima volta impegnato non solo come attore, ma altresì come produttore e, soprattutto, come regista in *One Eyed Jacks* (I due volti della vendetta): un film realizzato da una produzione indipendente ma con l'avallo di una delle « big » di Hollywood e senza alcun risparmio di mezzi (Vistavision, technicolor), di spesa e di tempo. Raramente abbiamo visto un film somigliare tanto al suo autore nelle qualità e nei difetti, e raramente abbiamo visto un regista-attore servire se stesso con altrettanta cura, altrettanto puntiglioso impegno, altrettanto compiacimento narcisistico. Sulla traccia di un romanzo

One Eyed Jacks (I due volti della vendetta) di M. Brando (U. S.A.).

di Charles Neider, Brando ha immaginato una storia d'inusitate proporzioni, al centro della quale è Rio, un fuorilegge aggirantesi nei territori tra il Messico e la California, terreno ideale — siamo verso il 1880 — per attività delittuose d'ogni genere. Rio è violento e romantico, crudele e tormentato, impietoso e appassionato, vendicativo e generoso, primitivo e raffinato: l'autentico ritratto di Marlon Brando, come si vede. Tale ritratto non viene solo schizzato o sia pur completamente definito nei suoi lineamenti essenziali: ma rifinito, approfondito, ritoccato, capovolto, reintegrato, cancellato, rifatto ex novo lungo tutta la durata del film, in una sorte di accanimento che sfiora il delirio narcisistico. La storia in sé non è troppo diversa da tante altre cui ci ha assuefatti il cinema « western », sia pur corretta da quel tanto di psicologismo che da alcuni anni è stato introdotto a dar maggior veridicità umana ai personaggi: Rio, tradito dal suo miglior amico, Dad, lo ritrova anni dopo nelle vesti di un rispettato e temuto sceriffo, si accinge a mettere in atto la vendetta a lungo meditata, ma si scontra con una volontà altrettanto ferma, sorretta da una inaudita ferocia; gli scontri fra i due si susseguono, si rinnovano, si prolungano in un gioco ossessivo di agguati, di macchinazioni, di violenze (complicati da una vicenda sentimentale intercorsa tra Rio e la figliastra di Dad), per concludersi infine con la morte di entrambi i contendenti, nonché della fanciulla incolpevole. Su un tale traliccio Brando ha spiegato la tela fittissima della sua narrazione, folta di episodi, di colpi di scena, di inopinate svolte drammatiche, di lunghi intermezzi sentimentali, di brusche impennate ritmiche, che nella parte finale (da sfoltire abbondantemente) assumono un andamento convulso e disturbante. L'inesperienza di Brando si palesa appunto in questa incapacità di dominare la sua materia e di costringerla nella economia di una dimensione narrativa accettabile: si aggiunga che questo materiale sovrabbondante e dispersivo (che in un primo montaggio aveva una durata di più di tre ore, poi ridotte alle attuali e ancora eccessive due ore e mezzo) appare troppo scopertamente tagliato sulla misura dell'attore Brando, che vi campeggia dalla prima all'ultima inquadratura, offrendo tutto il repertorio dei suoi virtuosismi interpretativi, talvolta ammirevoli, talaltra al limite dell'istrionismo; e si comprenderà come l'ambizioso esordio dell'attore in campo registico sia andato parzialmente fallito. E tuttavia *One Eyed Jacks* non è film da liquidare frettolosamente: mancato sul piano narrativo, esso si riscatta più volte per lo appassionato impegno registico che lo sostiene, per l'ambizioso proposito di tra-

sferire — secondo un modulo non nuovo ormai, ma abilmente ripreso — gli approfondimenti, le ambiguità, le inquietudini di certo cinema psicologico americano nello schema tradizionale del film « western »; per il tentativo, pretensioso ma suggestivo, di caricare i personaggi e l'intera vicenda di un significato misteriosamente allusivo, e immergerli in un'atmosfera cupa e ineluttabile di fatalità tragica; per il vigoroso senso plastico che dà forza alle inquadrature; per l'impiego discontinuo — talora oleografico, altre volte pittoricamente realizzato — ma sempre interessante, del colore. Brando insomma dimostra di possedere un talento, una personalità e soprattutto un impegno che rendono lecito aspettarsi da lui più mature e convincenti prove registiche. A *One Eyed Jacks* è andato, oltre alla « Concha de oro », anche il premio per la migliore interpretazione femminile. La giovane Pina Pellicer infatti — una messicana proveniente dal teatro, al suo esordio cinematografico — ha un volto interessante, ma soprattutto riesce nella impresa straordinaria di tener testa adeguatamente (« rubandogli » addirittura la scena in un paio di occasioni) all'invadente protagonista.

Se la singolare impresa registica di Marlon Brando meritava un accenno non troppo fugace, lo stesso non può dirsi per la maggior parte delle altre opere in programma. Alberto Lattuada ha conquistato il premio per la migliore regìa con *L'imprevisto,* che non appartiene sicuramente alle cose più personali del nostro eclettico regista, ma piuttosto a quella zona, abbastanza vasta, della sua filmografia, in cui un impegno freddamente intellettualistico e la scioltezza di un mestiere lontano da più generose ambizioni si applicano con puntuale prevedibilità di risultato ad argomenti sprovvisti di lievito umano; com'è appunto il caso di questa sgradevole storia di un « kidnapping » compiuto con meccanica deliberazione da tre personaggi troppo atipici e costituzionalmente tarati — e i moventi dei quali ci vengono troppo sommariamente accennati — perché si stabilisca tra loro e chi segue la vicenda il necessario rapporto di partecipazione sia pure negativa.

L'imprevisto di Alberto Lattuada (Italia).

Un premio speciale per i suoi valori umani e sociali ha meritato il polacco *Odwiedziny Prezydenta* (t.l.: Le visite del Presidente), che è un lindo e sensibile studio di una psicologia infantile turbata dalla mancanza di comprensione e di calore umano, e vuol anche essere, ci è parso, un monito contro l'egoistica leggerezza con cui molte unioni matrimoniali si spezzano senza far conto delle conseguenze che possono ricadere sugl'incolpevoli figli. Tema risaputo,

Odwiedziny Prezydenta (t. l.: Le visite del Presidente) di Jon Batory (Polonia).

che il giovane Jon Batory — un altro esordiente — tratta con delicatezza che si traduce in qualche momento di autentica commozione: senza però che la sua regìa mostri di possedere nerbo e vigore sufficienti per reggere a un livello di costante tensione uno spunto troppo gracilmente sviluppato e troppo scopertamente didascalico, né sappia evitare la goffaggine di certe scene (come la sequenza del sogno finale) in aperta e stridente rottura con l'unità di tono complessivamente conseguita. Ultimo premiato, il tedesco Gert Froebe, protagonista di *Der Gauner und der liebe Gott* (t.l.: Il manigoldo e il buon Dio) diretto dal mestierante Axel von Ambesser, che presenta una simpatica figura di scassinatore di casseforti il quale, condannato per un colpo da lui concepito, ma in realtà effettuato da altri a sua insaputa, evade travestito da sacerdote e, capitato in un pacifico villaggio, si trova coinvolto in strane avventure nelle quali ha modo di porre in opera a fin di bene la sua professionale abilità. Il film è tirato via alla brava, con un susseguirsi di episodi di una comicità grossolana che, del tutto priva di « esprit de finesse », cade spesso nel farsesco; tuttavia diverte qua e là, grazie anche alla cordiale bonomia del Froebe, che or son quindici anni fu lo smunto e scheletrico eroe di *Berliner Ballade* e oggi si presenta come un rubizzo signore ben pasciuto, vivente e plastica testimonianza del « miracolo tedesco ».

Der Gauner und der liebe Gott di Axel von Ambesser (Germania occ.)

Altro film « di evasione » — nel duplice senso dell'espressione — è il britannico *Very Important Person* (Un pezzo grosso) di Ken Annakin: in cui si descrive appunto la minuziosa preparazione e la puntuale attuazione della fuga, da un campo di prigionia tedesco, di uno scienziato inglese della cui opera le autorità londinesi hanno assoluto bisogno. Su tale spunto il film va avanti piuttosto fiaccamente, non rifuggendo dal tentativo di creare anche una « suspence » drammatica, ma puntando soprattutto sulle notazioni comiche suggerite dalla presenza nel campo di prigionia di un così importante e ingombrante personaggio (attore James Robertson Justice, modicamente spiritoso). In fatto di umorismo « tipicamente inglese » conosciamo esemplari di più ragguardevole pregio.

Very Important Person (Un pezzo grosso) di Ken Annakin (Gran Bretagna)

A un clima drammatico ci ha invece ricondotti l'unico film presentato dalla Francia: *Les honneurs de la guerre* del regista esordiente John Dewevre, in cui vengono presentati due episodi paralleli, senza apparente nesso tra loro, che si svolgono in due villaggi francesi in un giorno dell'estate 1944. Da un lato un gruppo di soldati tedeschi, consapevoli della sconfitta e desiderosi di arrendersi; dal-

Les honneurs de la guerre di John Dewevre (Francia).

l'altro la popolazione francese, che già festeggia l'imminente liberazione. Il tono del film è da kermesse paesana: ma il caso, un equivoco, e — sembra dire il regista — l'incomprensione fra uomini che pure vorrebbero la stessa cosa faranno scoppiare la tragedia; dei fucili cominciano a sparare, degli uomini cadono, una guerra assurda ricomincia. Il film ha, come si vede, un assunto ambizioso, al quale purtroppo non corrisponde una adeguata realizzazione: il racconto procede con lentezza, la rappresentazione dei due mondi è schematica e priva di icasticità, il tono di kermesse che dovrebbe far da preludio al dramma si risolve talvolta in una sgangherata farsa paesana: conseguentemente il monito finale — l'assurdità della guerra — rischia di cadere nel vuoto.

Vsude ziji lidé (t.l.: Dovunque vivono uomini) di Jirí Hanibal e Stepan Skalsky (Cecoslovacchia)

Sorvoliamo sul cecoslovacco *Vsude ziji lidé* (t.l.: Dovunque vivono uomini) di Jirí Hanibal e Stepán Skalsky, edificante ma scialbo apologo sulla nobile missione del medico rurale, destinato a sacrificare la propria vita privata ai bisogni e alle esigenze dei suoi pazienti (presentato già a Roma durante la settimana del film cecoslovacco, se n'è già occupato Leonardo Autera nel n. 6, giugno 1961); accenniamo per mero scrupolo cronistico a *A raça* (t.l.: La razza) del portoghese Augusto Fraga, puerile e melodrammatica storia di seduzioni, di riconoscimenti di paternità, di sordidi egoismi e generose rinunzie; e diamo un veloce ragguaglio dei film dei paesi ibero-americani, che costituiscono ogni anno una sorta di piccolo « festival » familiare nell'ambito del festival vero e proprio, partecipando al concorso per il miglior film di lingua castigliana. Quest'anno la palma — meglio la « Perla del Cantabrico » — è stata aggiudicata all'Argentina per *La sed* ovvero *Hijo de hombre* (t.l.: Figlio dell'uomo) Gary Cooper ha indotto a invitare un pessimo film, di produzione 1932-35 tra Paraguay e Bolivia, centrato sulla estenuante e disperata marcia di una colonna di soccorso a un reparto rimasto isolato e senza acqua in una zona desertica. Il film (che si avvale della interpretazione dell'attore spagnolo Francisco Rabal e di una espressiva Olga Zubarry) è caratterizzato da uno stile violento e immediato, non privo di una rozza efficacia nella descrizione della lunga agonia dei protagonisti, ma non gli giovano certe eccessive insistenze grandguinolesche, intese, più che alla creazione di un autentico clima drammatico, alla ricerca piuttosto di un truculento effetto plateale.

La sed o *Hijo de hombre* di Lucas Demare (Argentina).

La Spagna riponeva molte speranze in *Milagro a los cobardes* (t.i.: Miracolo per i codardi) di Manuel Mur Oti: un malaugurato esempio di cinema religioso, che nell'ambizioso intento di aggiun-

Milagro a los cobardes di Manuel Mur Oti (Spagna).

gere — niente meno — qualche pagina a quello che i Vangeli non ci dicono, si pone la peregrina domanda: che facevano gli uomini che erano stati oggetto delle miracolose guarigioni di Gesù Cristo, al momento in cui il loro salvatore veniva condannato alla crocifissione e ascendeva il Calvario? Perché non accorsero a difenderlo? La risposta a questi straordinari interrogativi è affidata a due ore di fitto dialogo tra sette persone — tutti miracolati, tranne una donna, piena di scetticismo e di irrisione — in un unico ambiente costituito dal patio e da un piccolo interno di una casa qualunque di Gerusalemme. I sei miracolati — nelle figure dei quali viene adombrata curiosamente una sorta di « resistenza » ebraica allo esercito romano occupante — appaiono all'inizio pieni di sacro ardore e pronti a morire per salvare il Maestro; ma la natura umana è vile, ammonisce il regista, e le due ore di teatralissima azione scenica, invano smossa da un frenetico andirivieni della macchina da presa, son sufficienti a farli desistere dai loro generosi propositi ed a farli ripiegare nella aquiescente accettazione del fatto compiuto. La teatralità dell'ambientazione e della impostazione registica è accentuata dalla esagitata recitazione degli attori, tra i quali si distingue tuttavia l'americana Ruth Roman, che da anni si aggira nelle più impensate produzioni filmistiche europee.

La carcel de Cananea di Gilberto Gazcon (Messico).

Poche parole merita il messicano *La carcel de Cananea,* diretto da Gilbert Gazcon, che è un « western » di mediocre fattura, solo in parte riscattato da un tono qua e là simpaticamente picaresco e da una buona interpretazione di Pedro Armendariz e Augustin de Anda, promettente giovane attore stroncato qualche mese fa da una tragica morte.

I mongoli di Leopoldo Savona (Italia).

Abbiamo lasciato per ultime le pellicole invitate dalla direzione del Festival: la quale, nonostante la maggiore libertà di manovra di cui in tale occasione poteva usufruire, si è viceversa limitata a scegliere tre opere, che, nel migliore dei casi, sono allo stesso livello di mediocrità delle altre, sfiorando in un caso — che purtroppo riguarda l'Italia — i limiti dell'indecoroso. *I mongoli* infatti, diretto da Leopoldo Savona con la supervisione dell'americano André de Toth, è una superproduzione in cinemascope, non priva di una grossolana efficacia spettacolare e di un certo ritmo nelle scene di battaglia tra le scatenate orde asiatiche (condotte da Jack Palance nelle vesti del figlio di Gengis Khan) ed i « resistenti » polacchi, avamposto della civiltà europea e cristiana; ma è opera del tutto inadatta a una com-

petizione culturale, destinata com'è chiaramente al sollazzo delle platee popolari di tutto il mondo.

101 *Dalmatians* di Wolfgang Reitherman, Hamilton S. Luske (U.S.A.).

Gli Stati Uniti han presentato, in aggiunta a *One Eyed Jacks,* un lungometraggio di disegni animati prodotto da Walter Disney e diretto da Wolfgang Reitherman, Hamilton S. Luske e Clyde Germini: 101 *Dalmatians* (t.l.: Cento e un dalmati). Niente di molto diverso, in questa esile storia di 99 cagnolini rapiti da una trista donna che delle loro pelli vuol farsi una favolosa pelliccia, e dei genitori di quindici tra essi che attraverso mille avventure riescono a salvare tutti i cuccioli, niente di molto diverso dal consueto stile disneyano, agile e piacevole sempre, pieno di trovate graziose, sorridente e patetico al tempo stesso, ma piuttosto lontano da una autentica capacità di creazione favolistica. Solo si può osservare, oltre alla tecnica dell'animazione prodigiosamente perfezionata, un certo gusto figurativo meno oleografico e puerile che in altre occasioni, anzi abbastanza moderno ed efficace nel creare alla vicenda lo sfondo di una Londra e di una campagna nevosa bene intuita sia nel disegno che nella coloritura.

The Naked Edge di Michael Anderson (G. Bretagna).

Infine, il lodevole intento di tributare un postumo omaggio a Gary Cooper ha indotto a invitare un pessimo film, di produzione inglese, nel quale egli fa la sua ultima stanca apparizione. Non meritava, l'onesto e generoso attore, di essere coinvolto in un'assurda storia poliziesca come quella che il regista inglese Michael Anderson ha trattato in *The Naked Edge* (Il dubbio) sulla evidente falsariga di un Alfred Hitchcock, ma di questi ignorando le qualità principali: la perfezione assoluta dell'incastro narrativo, il possesso pieno del linguaggio cinematografico e soprattutto la virtù dell'autoironia, che istituisce sempre un rapporto di complicità tra lui e lo spettatore. In *The Naked Edge,* invece, tutto è preso sul serio, e tutto perciò annega nel ridicolo; chi ne fa le spese, dicevamo, è l'illustre attore scomparso, costretto a subire forse il primo personaggio ambiguo e sgradevole della sua carriera.

I film di San Sebastiano

ONE EYED JACKS (I due volti della vendetta) — **r.**: Marlon Brando - **s.**: dal romanzo «The Authentic Death of Hendry Jones» di Charles Neider - **sc.**: Guy Trosper e Calder Willingham - **f.** (Vistavision, technicolor): Charles Lang, jr. - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Hal Pereira e J. McMillan Johnson - **int.**: Marlon Brando, Karl Malden, Pina Pellicer, Katy Jurado, Ben Johnson, Slim Pickens, Larry Duran, Sam Gilman, Timothy Carey, Miriam Colon, Elisha

Cook, Rudolph Acosta, Ray Teal, John Dierkes, Margarita Cordova, Hank Worden, Nina Martinez - **p.**: Pennebaker Prod. - **o.**: U.S.A.

L'IMPREVISTO — **r.**: **Alberto Lattuada.**
Vedere dati a pag. 58, *n.* 6, *giugno* 1961.

ODWIEDZINY PREZYDENTA (t.l.: **Le visite del Presidente**) — **r.**: Jan Batory - **s.** e **sc.**: Jerzy Zawieyski - **f.**: Antoni Wojtowjcz - **m.**: Adam Walacinski - **int.**: Janus Pomaski, Irena Malkiewicz, Beata Tyskiewicz, Leon Niemczyk, Jan Machulski, Malgorzata Lorentowicz, Stanislaw Mikulski, Barbara Bargielowska - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia.

DER GAUNER UND DER LIEBE GOTT — **r.**: Axel von Ambesser - **s.**: Stefan Gommermann - **sc.**: Curth Flatow - **f.**: Oskar Schnirch - **m.**: Norbert Schulze - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Friedhelm Böhm - **int.**: Gert Froebe, Karlheinz Boehm, Ellen Shwiers, Manfred Kunst, Lucie English, Barbara Gallauner, Hans J. Diedrich, Toni Treutler, Rosemarie Kirstein, Gerd Seid, Rudolf Vogel - **p.**: Divina Film-Gloria Film - **o.**: Germania occ.

LA SED ovvero **HIJO DE HOMBRE** — **r.**: Lucas Demare - **s.** e **sc.**: Augusto Roa Bastos - **f.**: Alberto Etchebehere, Manuel Merino - **m.**: Lucio Demare - **scg.**: Gori Munoz - **int.**: Francisco Rabal, Olga Zubarry, Carlos Estrada, Francisco Herrera, Carlos Gomez, Dora Ferreyro, Rodolfo Onetto, Vicente Arino, Alberto Rinaldi, Rogelio Romano, Juan M. Roson, A. Garcia Grau - **p.**: Argentina Fono Film - Suevia Film - **o.**: Argentina.

I MONGOLI — **r.**: Leopoldo Savona - **s.** e **sc.**: Ugo Guerra, Martino, Alessi, Alessandro Ferraù - **f.**: Aldo Giordani - **m.**: Mario Nascimbene - **int.**: Jack Palance, Anita Ekberg, Antonella Lualdi, Franco Silva, Roldano Lupi, Gabriella Pallotta, Pierre Cressoy, Gabriella Antonini, Gianni Garko, Chuen Wang - **p.**: Royal Film-France Cinema Production - **o.**: Italia.

101 DALMATIANS — **r.**: Wolfgang Reitherman, Hamilton S. Luske, Clyde Germini - **s.** e **sc.**: Dofie Smith - **m.**: George Bruns - **p.**: Walt Disney - **o.**: U.S.A.

LES HONNEURS DE LA GUERRE — **r.**: John Dewere - **s.**: Jean-Charles Tacchella - **f.**: Ghislain Cloquet, Georges Lévy - **m.**: Jacques Gallois - **int.**: Danielle Godet, Alix Mahieux, Gaby Basset, Evelyne Lacroix, Albert Hehn, Erwin Strahl, Willi Harlander, Gerhart Lippert - **p.**: Ako Films - **o.**: Francia

VERY IMPORTANT PERSON (**Un pezzo grosso**) — **r.**: Ken Annakin - **s.**: Jack Davies - **f.**: Harry Pottle - **m.**: Reginald Owen - **int.**: James Robertson-Justice, Joan Haythorne, Leslie Philips, Heidi Erich, Stanley Baxter - **p.**: Julian Wintle-Leslie Parkyn - **o.**: Gran Bretagna.

THE NAKED EDGE (**Il dubbio**) — **r.**: Michael Anderson.
Vedere dati in questo numero a pag. 44.

VSUDE ZIJI LIDE (t.l.: **Dovunque vivono uomini**) di Jirí Hanibal e Stepán Skalsky.
Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 65 *e dati a pag.* 66 *del n.* 6, 1961.

MILAGRO A LOS COBARDES — **r.**: Manuel Mur Oti - **s.**: Manuel Pilares - **sc.**: Manuel Pilares, Manuel Mur Oti - **f.**: Antonio Macasoli - **m.**: Josè Antonio Bueno - **scg.**: Sigfrido Burman - **int.**: Ruth Roman, Josè Escriva, Leo Anchoriz, Carlos Casaravilla, Ricardo Canales, Manuel Diaz Gonzales, Paloma Valdes - **p.**: Trefilms-Josè Luis Renedo - **o.**: Spagna.

LA CARCEL DE CANANEA — **r.**: Gilberto Gazcon De Anda - **s.** e **sc.**: Fernando Mendez jr., Aldo Monti - **f.**: Rosalio Solano - **m.**: Francisco Alcaide - **scg.**: Salvador Lozano - **int.**: Pedro Armendariz, Agustin De Anda, Sonia Furio, Teresa Velazques - **p.**: Cinematografia Intercontinental - **o.**: Messico.

A RACA — **r.**: Augusto Fraga - **s.** e **sc.**: Ruy Correira Leite - **f.**: Joao Moreira - **int.**: Paulo Renato, Teresa Moa, Rui de Carvalho, Carmen Mendes - **p.**: Imperial Films - **o.**: Portogallo.

La giuria del Festival di San Sebastiano — composta da Carlos Fernandez Cuenca (Spagna), presidente, Adolfo Marsillac (Spagna), John Gillett (Gran Bretagna), Robert Neville (U.S.A.), Guido Cincotti (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

PREMIO « CONCHA DE ORO » per il miglior film: *One Eyed Jacks* (I due volti della vendetta) di Marlon Brando (U.S.A.).

PREMIO PER LA MIGLIORE REGIA: Alberto Lattuada per *L'imprevisto* (Italia).

PREMIO « CONCHA DE PLATA » per i particolari valori umani: *Odwiedziny Prezydenta* (t.l.: Le visite del Presidente) di Jan Batory (Polonia).

PREMIO « SAN SEBASTIANO » per la migliore interpretazione femminile: Pina Pellicer per *One Eyed Jacks* (I due volti della vendetta) di Marlon Brando (U.S.A.).

PREMIO « SAN SEBASTIANO » per la migliore interpretazione maschile: Gert Froebe per *Der Gauner und der liebe Gott* di Axel von Ambesser (Germania occ.).

PREMIO « PERLA DEL CANTABRICO » per il miglior film di lingua spagnola: *La sed* ovvero *Hijo de hombre* di Lucas Demare (Argentina).

Documentari a Venezia: anatomia di una mostra

di CLAUDIO BERTIERI

Quando una manifestazione offre un panorama ricco, vario, stimolante, al pari di quello proposto dalla XII Mostra Internazionale del Film Documentario, non v'è ragione perché essa venga considerata « minore ». Da tempo, ci si va battendo contro questo inconcepibile stato di inferiorità in cui vengono tenute (anche dai diretti responsabili) le quattro manifestazioni veneziane che procedono la Mostra « grande ». Conosciamo le notevoli difficoltà (non soltanto d'ordine economico) che hanno portato a tale stato di cose, ma riteniamo che questa situazione sia giunta ormai ad un punto limite e che solo a costo di un radicale ridimensionamento si potrà ridare dignità a queste interessanti iniziative. Diciamo « radicale » in quanto non è possibile giungere ad una soddisfacente soluzione attuando delle piccole riforme o escogitando delle temporanee panacee. La struttura generale deve essere riveduta in ogni suo elemento, ché troppe sono le lacune rilevabili e troppi sono gli errori che, da tempo, si ripetono monotonamente. Si deve iniziare dalla costituzione delle Commissioni di selezione (quest'anno eccessivamente prodighe) per giungere alla stesura dei programmi quotidiani (la proiezione contemporanea di due sezioni non è ammissibile e non giova ad alcuno). I responsabili della Mostra, per primi, debbono credere nella bontà di queste iniziative e, di conseguenza, non debbono lasciare alcun fattore affidato al caso. Anche la configurazione di un programma (che riunisce sei, sette o più pezzi) diviene un fatto molto importante nella fattispecie e quando si hanno a disposizione cento e più film il problema non è facile da risolversi. Bisogna lavorare con molta pazienza, ignorando la fretta ed il pressapochismo. Ci si potrà obbiettare che per giungere a questo ideale stato organizzativo sono necessari fondi notevoli e personale qualificato che si dedichi sola-

mente a questo compito. E' evidente, e non vediamo perché la Mostra (che il prossimo anno celebrerà il trentennale della sua nascita) non si debba impegnare in questa via. Ogni iniziativa veneziana deve recare il segno della serietà, dell'impegno, del livello altissimo, e non soltanto perché si deve difendere un prestigio acquisito col tempo. Gli specialisti che seguono queste manifestazioni debbono godere di quella preziosa collaborazione, puntualità di informazione, affettuosa solidarietà, che sono caratteristiche della Mostra « grande ».

Come, anni fa, sostenemmo accanitamente la necessità di una mostra informativa che affiancasse quella dei film in concorso (e la bontà dell'iniziativa crediamo non possa essere messa in dubbio da alcuno) con altrettanto calore sosteniamo oggi l'esigenza di un « contorno » culturale (mostre retrospettive, personali, incontri ad alto livello) per queste rassegne specializzate. Quest'anno, ad esempio, Cesare Zavattini ha tenuto una interessante relazione in occasione della « Table Ronde sui problemi del cinema per ragazzi », ma chi — come noi — doveva assolvere ad impegni critici non ha potuto essere presente, ché i film continuavano la loro incalzante gara col tempo. Simili contemporaneità sono oltre modo dannose e tolgono merito ad intelligenti ed utilissime iniziative. Non intendiamo incolpare nessuno, nè rivolgere specifiche accuse. Esprimiamo le nostre riserve e le nostre idee con tutta franchezza perché crediamo in queste Mostre e nella loro funzione culturale.

Domenico Meccoli, nuovo direttore della Mostra, è persona particolarmente qualificata ed esperta; certo non ignora i problemi ai quali abbiamo sommariamente accennato e quelli organizzativi che hanno peso non indifferente. Ci auguriamo ch'egli possa realizzare quel ridimensionamento che è nelle aspirazioni di quanti, da anni, seguono queste mostre. E che in futuro non si debba più parlare di mostre « minori ».

* * *

Poiché l'eccessivo numero delle opere in concorso (e non poche di buono e ottimo livello) riduceva sensibilmente la possibilità di un discorso a carattere generale, abbiamo ritenuto utile tracciare dei panorami nazionali o continentali che, con sufficiente chiarezza, esprimessero i meriti della massiccia competizione.

Asia — Il tema affascinante della costruzione di una ciclopica diga è stato più volte accostato dal cinema, ché la materia si presta

ad una descrizione ricca di movimento e di suggestivi particolari, Questa volta è toccato ai giapponesi i quali, con *Kyokokuni Idomu* (t.l.: Il grande Kurobe) di Saiji Kondo, hanno seguito (con l'ausilio del colore e dello schermo panoramico) la colossale opera di ingegneria che migliaia di tecnici e di operai hanno edificato nel corso di tre anni, nella gola « Kurobe ». Il film (terza parte di minuzioso documento) si raccomanda per la raffinata fattura tecnica che, in particolare nelle sequenze dedicate al lavoro invernale, consegue poetici risultati figurativi. A differenza di Ermanno Olmi (ricordiamo il recentissimo *Un metro lungo cinque* oppure *Manon, finestra* 2) il regista giapponese ha badato sopra tutto a dare risalto alla complessa attrezzatura tecnica ed ha posto in secondo piano la durissima fatica degli uomini. Ne è sortito pertanto un documento preciso, accurato nello sviluppo narrativo, ma alquanto freddo e esteriore. In tutto deludente l'altro documentario nipponico *Okhotsk No Hanagoyomi* (t.l.: La ballata del mare di Okhotsk) di Sakuzo Saito che descrive il parco nazionale di « Abashiri » e le bellezze naturali dell'isola di Hokkaido. Immagini di fiori e di stupendi panorami si susseguono con monotonia e la storia tragica e leggendaria degli aborigeni di quest'isola è ignorata, ché, certo, non possono valere alcuni fotogrammi finali ove un gruppo di donne di Hokkaido accenna ad una danza tradizionale.

La produzione indiana ha presentato un corretto documentario di Gopal Datt illustrante le abitudini ed i caratteri distintivi di alcune specie di uccelli acquatici indiani ed il Borneo *Raw Fish* di Hugh Gibb sulla pesca e sulla preparazione di certe qualità di pesce e di alghe marine che vengono servite in Giappone.

Europa Orientale — Assente quella sovietica, la produzione d'oltre cortina è stata — come al solito — degnamente rappresentata dai film cecoslovacchi e polacchi (la Bulgaria ha partecipato con un documentario, a carattere etnografico, *Koukeri* di Yanouche Vasov, per altro molto modesto). Non vi sono state punte di altissimo livello, ma lo standard comune ha confermato la già apprezzata civiltà di queste cinematografie che, con lodevole sensibilità, affrontano temi attuali. *Fantasie pro levou ruke a lidake svedomi* (t.l.: Fantasia per la mano sinistra e la coscienza umana) di Pavel Hobl è appunto esempio di questo impegno. Protagonista del film è il pianista Otakar Hollman il quale, nonostante la subita amputazione della mano destra per una ferita di guerra, non ha rinunciato alla sua at-

tività artistica. Mentre egli esegue una « fantasia per pianoforte » (composta per lui da Alés Jerar) che esprime una violenta protesta contro la guerra, la sua immagine — gradatamente — si rimpicciolisce sullo schermo e lascia il posto a tragici documenti delle recenti barbarie naziste. Attraverso un duplice piano di immagini e di suoni la composizione cinematografica si trasforma pertanto in un ampio monito che scuote profondamente il nostro animo e non soltanto per le drammatiche immagini che schiacciano violentemente il piccolo uomo che non ha voluto piegarsi. Hobl ha diretto anche *Hrdinove dzungle* (Gli eroi della giungla) un corretto reportage sul duro lavoro che svolgono alcune squadre di boscaioli nella « giungla » danubiana.

Bruno Sefranka [che lo scorso anno s'impose a Venezia per lo stile scabro di *Znameni Koure* (t.l.: Segnale di fumo), drammatica rievocazione dei delitti compiuti a Auschwitz] ha descritto, con sensibilità e buona misura, la vita notturna di Praga di *Mesto v noci* un film che, per scelta di immagini ed osservazioni particolari (ad esempio gli operai che riparano una linea tramviaria), ci ha ricordato *Notturno* di Vittorio Sala. E' stato premiato « per l'oggettiva, completa e ben suturata descrizione di una fase di vita cittadina che raggiunge talvolta una atmosfera di sobria drammaticità », ma il riconoscimento ci è parso superiore agli effettivi meriti. Anche quelli di Miro Bernat e Jan Karpas, autori — rispettivamente — di *Sklo, Sklo, Sklo* (t.l.: Vetro, vetro, vetro) e di *Cecilie* 470 sono nomi noti. Nel primo, correttamente realizzato, sono descritte le infinite applicazioni del vetro, ma esso risulta frammentario e indeciso tra l'impostazione didascalica, tecnica o puramente illustrativa; il secondo, debitore a Disney nella antropomorfizzazione delle auto e dei camion, è un apologo moderno che racconta la storia di « Cecilia », una auto elegante e sofisticata, che non intende adeguarsi ai borghesi sistemi di rifornimento.

Ludzie w Drodze (t.l.: La gente della strada) del polacco Kazimierz Karabasz, pur non ripetendo l'eccezionale exploit dello scorso anno [Karabasz presentò lo stupendo *Muzykanci* (t.l.: I musicisti)], si è imposto per la misura, la sobrietà ed il pudore con cui è stata descritta la dura vita di una povera compagnia di artisti girovaghi. Le immagini di questo suggestivo documento (privo di commento parlato) manifestano un vivo senso di solidarietà per una amara condizione umana e, ad un tempo, una affettuosa partecipa-

zione che si traduce in annotazioni meditate che, giustamente, restano estranee a certo tipico colore d'ambiente. Al decoroso artigianato appartengono *Rozne Barwy Torunia* (t.l.: I colori di Torun) di Maria Kwiaykowska e *Nie draznic lwa* (t.l.: Non stuzzicate il leone) di Tadeusz Wilkosz, un garbato disegno animato che, a tratti, rivela una precisa intenzione critica nei riguardi di certo costume contemporaneo.

Francia — Tre opere, in particolare, si sono imposte nella nutrita rappresentanza francese: *Le pelerinage* di Jean L'Hote, *L'amour existe* di Maurice Pialat e *La quille* di Jean Hermàn. Il mediometraggio di L'Hote, segnalato « per l'eleganza umoristica e l'originalità del soggetto, inteso a porre in forme di non volgare ironia alcuni aspetti di costume contemporaneo, e capace di tradurre il tema in brillanti e divertenti situazioni », descrive un singolare pellegrinaggio compiuto da una aristocratica la quale, per adempiere un voto, va a piedi a Chartres, ma seguita, passo a passo, dal suo autista al volante di una Rolls-Royce. Il personaggio dell'autista (interpretato con molta misura da Yves Robert) è il « deux ex machina » di questa piccola storia che, per certe figurine appena abbozzate, può rammentare il mondo di Tati e, per altri dati, può ricordare lo stile di Clair. Ma non sarebbe onesto ritrovare in queste garbate immagini il segno di una grossolana copiatura, ché i richiami sono puramente esteriori ed il film si sostiene in virtù di una lucida scelta di annotazioni, di un gusto sorvegliato nel tratteggiare il minuto mondo che fa da sfondo all'azione e di una garbata ironia.

I film di Pialat e di Herman, sono entrambi legati ai modi recenti della giovane scuola registica francese e scoperto (e quasi irritante) è l'aggancio esteriore che unisce *La quille* alle esperienze di Jean-Luc Godard: una analoga strabiliante mobilità della « camera » ed un simile spregiudicato modo di accostare le sequenze. Non concordiamo con la giuria quando sostiene nella sua motivazione che questo film « concentra in un dialogo di volti e di luoghi ed in un montaggio suggestivo gli interrogativi di una incertezza e di una giovinezza non disposta alla rinuncia ». E' evidente che Herman ha tentato di interpretare lo stato d'animo di un giovane che, ottenuto il congedo, riaffronta la vita di ogni giorno, ma è indiscutibile che l'abilità tecnica ha avuto il sopravvento e che il compiacersi per un discorso condotto in una certa « maniera » tiene lontano quell'approfondimento psicologico che era nelle intenzioni. Il film, certo,

molto piacerà alla critica d'oltr'alpe e contribuirà a montare un caso Herman (già accanitamente sostenuto a Tours ove ha ottenuto il « gran prix » per *Actua-tilt*), ma noi non nutriamo simpatia per le esercitazioni a sfondo intellettualistico e non siamo portati a mitizzare il fatto tecnico per cui a *La quille* preferiamo il più sobrio e schietto *L'amour existe,* pur con i suoi difetti e gli evidenti squilibri. Pialat, spronato da una sincera preoccupazione sociale, che traspare sotto il gioco sempre accurato delle immagini, si è lasciato talvolta trasportare oltre misura da motivi autobiografici ed ha — se ci è consentita l'espressione grossolana — messo troppa carne al fuoco. Ma il suo vagabondare per la banlieue parigina in una costante ricerca del tempo perduto della giovinezza e dell'adolescenza è quanto mai stimolante e resta tale anche quando si individuano elementi che rientrano nel discorso in maniera stridente.

Le monde du schizophrene di Eric Duvivier (nipote di Julien) meriterebbe una analisi particolareggiata per l'interesse del problema affrontato. Non essendo degli specializzati (ed a quanto ci è parso di capire i giudizi degli esperti circa la validità del tentativo sono alquanto in disaccordo) ci limitiamo a constatare che, visivamente, il regista si è rifatto a motivi ampiamente sfruttati dai film dell'avanguardia: un pizzico di Cocteau, di Dalì, di Buñuel, di Ray e, naturalmente, di Richter. Tra i film più propriamente scientifici (o di divulgazione scientifica) merita spazio *Le grand secret* di Gérard Calderon, traduzione in immagini della complessa e vasta inchiesta che Raymond Cartier ha, tempo addietro, condotto per conto di « Paris-Match ». Il film, cui ha prestato la sua consulenza lo scienziato Rostand, è frutto di un lavoro paziente e minuzioso che ha badato, pur nell'evidente slancio spettacolare e nella ricerca di un linguaggio accessibile anche ad un pubblico non qualificato, di non scendere mai sul piano della volgare divulgazione popolare. Possiede il fascino di un film di finzione e la suspence per quel « grande segreto », che è alla base della creazione, ha la capacità di tenere avvinti ad immagini che, di continuo, rinnovano il loro interesse.

Se buon mestiere e gusto rivelano *Demain, la ruote* di Henri Fabiani (sulla costruzione dell'autostrada di Esterel) e *Le spectre de la danse* di Dominique Delouche (attento studio sulla danzatrice Nina Vyroubova) qualità desuete si ritrovano in *Villa, mon rêve* di Albert Champeaux e Pierre Watrin. La grande trovata di questo disegno animato sta nell'ideazione di uno straordinario personaggio

(un vulcanico mediatore di stabili) che, attraverso un pirotecnico trasformismo (alcuni gags risultano quanto mai divertenti), riesce a incantare i suoi clienti e li suggestiona a tal punto che essi accettano con entusiasmo qualsiasi cattivo affare. Ma il film non si esaurisce in una garbata presa per il bavero di quella sottile coercizione che — ai nostri giorni — viene attuata su larga scala, ché la vicenda è costantemente riscattata da trovate originali e da brillanti invenzioni grafiche.

Gran Bretagna — *Terminus* di John Schlesinger, cui è stato assegnato il gran premio assoluto « per la elevata dignità dello stile, che nel rispetto di una famosa tradizione, compone e riprende con aggiornato spirito il senso umano di una civiltà in atto » merita ogni rispetto per la puntualità con cui sono stati ritratti gli aspetti più caratteristici della giornata di una stazione ferroviaria. I « flashes » sulla realtà (gli abbracci, lo sventolare dei fazzoletti, gli innamorati, i bambini che giocano distratti, la zitella che ha smarrito l'ombrello, il signore composto che è chiuso fuori dei cancelli mentre il treno lentamente si avvia, le comitive che si guardano attorno smarrite, i carcerati tradotti sotto buona scorta, la folla minuta) sono efficacissimi e, pregio non indifferente, permangono sullo schermo non oltre il dovuto. Mai si avverte una ripetizione od un motivo è tirato troppo alla lunga. In ciò consiste il rispetto (e l'insegnamento) di una famosa tradizione. Per quanto convinti delle desuete capacità del regista nel condurre un discorso chiaro, essenziale, limpido, siamo però d'opinione (e ce ne ha dato conferma il suo film televisivo *Private View* intelligente e nervosa inchiesta sui pittori della nuova generazione) che a Schlesinger è maggiormente congeniale il linguaggio televisivo: sa guardare con estrema acutezza, sa « staccare » l'attimo più significativo, sa isolare particolari suggestivi, sa — in altri termini — cogliere la realtà nell'istante stesso in cui essa si trasforma.

John Krish (autore di un pregevole e denso *I Like to Go to School,* prodotto nel 1960 in collaborazione con Karel Reisz) è mancato all'appuntamento con *Return to Life* un mediometraggio che si proponeva di analizzare — attraverso la storia di una famiglia esule — il contributo che la Gran Bretagna offre al problema dei rifugiati politici. Krish — a tratti — ha centrato esattamente il tema, ma nell'insieme la sua opera appare anonima e priva di scatti illuminanti. Carattere didattico rivestono *A Little Learning* di Clive Donner (sul problema dell'educazione in India) e *The Colombo*

Plan di Joy Batchelor (sugli scopi che si propone l'omonimo piano sottoscritto da alcuni paesi asiatici). Batchelor (che con Halas costituisce una affermata coppia di cartonisti) ha usato il disegno animato con avvertibile sensibilità ed ha saputo, con trovate visive molto efficaci, sintetizzare argutamente l'argomento e togliere ad esso la pesantezza della esposizione didascalica.

Boer War di Claude Watham, segnalato « per la ricca documentazione ordinatamente disposta e animata secondo le esigenze del film televisivo, con sottili riferimenti a fatti d'attualità », discende direttamente dalla magistrale esperienza di *City of Gold* dei canadesi Low e Koenig. Sfruttando una vasta raccolta di fotografie dell'epoca Watham ha raccontato, con sufficiente obbiettività, alcuni episodi fondamentali della guerra boera, e non ha mancato di fissare elementi che, puntualmente, hanno dato il senso di un'epoca.

Italia — La consistente rappresentanza italiana, che poteva far ben sperare per il nome di alcuni autori e per i temi affrontati, ha invece mostrato la sua debolezza e la mancanza di opere solidamente costruite. Il lungometraggio di Gaetano Petrosemolo, *I giganti del cielo,* con passione e pazienza preparato a tavolino (lo si intuisce dal prezioso materiale che è stato radunato e scovato chissà dove), si è dissolto come una bolla di sapone a causa di un indefinibile commento parlato che ha tolto ogni fascino alle immagini a causa del cattivo gusto, della grossolanità, della retorica e delle intenzioni « spiritose » di cui è imbevuto. Ma questo non è il solo difetto, ché uno — più lieve — lo si rileva nella struttura, in quanto il carattere internazionale della documentazione è presto lasciato da parte a vantaggio di una monografia riservata all'aviazione italiana. E' certo che i nostri piloti (Ferrarin, De Pinedo, Del Prete, Nobile, Balbo, De Bernardi ed i pionieri Manissero e Calderara) sono stati gli illustri protagonisti di questa esaltante vicenda, ma non vediamo come possono essere ignorate tante altre imprese al pari degne di rispetto e di ammirazione. Ampie riserve esprimiamo, poi, per la parte finale relativa al secondo conflitto mondiale. Se il film voleva essere « la storia del volo dell'uomo, intesa non tanto come fatto tecnico, ma nel suo profondo significato umano e poetico », la guerra doveva restare esclusa ma, stabilito che di essa si doveva trattare non esiste valido motivo per aver ignorato gli Stukas, gli Spitfire, i Thunderbolt e le « fortezze volanti ».

Due opere hanno rievocato le barbarie naziste: *Tempo di li-*

bertà di Antonio Raccioppi (prodotto dalla vedova di un martire delle Ardeatine) e *La menzogna di Marzabotto* di Carlo Di Carlo. Al primo, rimproveriamo il discutibilissimo commento (parla di « madri orbate e di spose deserte... ») ed un effettistico richiamo al presente grazie ai ritmi di Celentano; al secondo, una certa pigrizia nel cogliere le vive testimonianze di chi si è miracolosamente salvato dalla indiscriminata repressione. Affrontando temi siffatti — che sottintendono un civile impegno ed una responsabilità non indifferente — non è lecito agire con leggerezza (questo, in particolare, vale per la testimonianza di Raccioppi), né tanto meno puntare esclusivamente sullo choc che subisce lo spettatore. Gli esseri civili non hanno certo dimenticato le tragedie di ieri e quando questi fatti vengono rievocati la mano del regista deve schivare ogni compiacenza, ogni retorica, ogni parola inutile. Dicendo ciò pensiamo ad esempio a *Via Tasso* di Di Gianni e ci rallegriamo pertanto con l'esordiente Di Carlo per il pudore e il rigore con cui ha rievocato una delle pagine più efferate del recente passato.

L'uomo in grigio di Zac e Miro e *La lunga calza verde* di Roberto Gavioli sono i soli film italiani che appaiono nel verbale della Giuria. E' abbastanza singolare che si tratti di due disegni animati, genere che in Italia non possiede illustre tradizione. Dovremmo qui aprire una parentesi per esaminare i fatti recenti che hanno favorito l'evolversi di questa specializzazione anche da noi; sintetizziamo l'argomento ricordando come, da un lato, ha notevolmente giovato il progressivo incremento subito dalla pubblicità cinematografica e, dall'altro, la richiesta sempre più affannosa di shorts televisivi reclamistici. Gavioli è, appunto, uno dei giovani animatori che si sono imposti attraverso una intelligente e personale attività pubblicitaria (potremmo ricordare alcuni suoi shorts per la Stock e gli inserti televisivi per « Canzonissima »). Con *La lunga calza verde,* liberamente ispirato a « Buongiorno, Italia » di Zavattini, egli ha tentato di raccontare — in modo insolito e distaccato dagli ufficiali toni celebrativi — la storia dell'unità italiana. Considerato il conformismo imperante, il suo è stato un atto parecchio coraggioso e l'essere riuscito, in buona misura, a raggiungere risultati confortanti, sia sul piano estetico sia su quello « illustrativo », costituisce un merito evidente. Certo non tutte le trovate sono egualmente apprezzabili (ottima consideriamo l'invenzione dell'enorme poncho di Garibaldi che infiamma, al suo passaggio, uomini e donne; meno felice quella

di Cavour che lavora a maglia la « lunga calza verde »), ma in complesso — a parte discordanze di stile rilevabili tra personaggi e sfondi — il film attesta un impegno ed una serietà elogiabili. Si risente l'influenza di Disney (nelle sequenze della corte asburgica) e di Saul Steinberg (nel gusto svolazzante e floreale di alcuni inserti) od ancora di altri illustratori e grafici (Bianconi e Bass, ad esempio), ma il richiamo è moderato e non intacca l'originalità della realizzazione.

Zac e Miro (dei quali ricordiamo *Welcome in Rome,* gustoso film d'esordio) hanno alla seconda loro prova accostato un tema più impegnativo: quello della pubblicità che alletta l' « uomo in grigio » con conturbanti immagini femminili qualunque sia il prodotto da imporre. L'ironia è garbata, il tratto giustamente nervoso e l'animazione, spesso, ridotta all'essenziale. Una prova, quindi, convincente, pur se certe ripetizioni potevano utilmente essere escluse e alcune trovate essere rese più scattanti.

La mancata segnalazione di *Teleobbiettivo su Fontana di Trevi* di Angelo D'Alessandro ci ha alquanto sorpresi, ché questa originale e stimolante esperienza meritava maggiore considerazione. Con Emanuelli ripetiamo che la sua prova « realizzata con giusta curiosità descrittiva, qualche volta aneddotica e con buona dosatura sentimentale e cronologica, supera molti ostacoli, ma nello stesso tempo indica i limiti e i pericoli di un tal genere di ripresa cinematografica, tutto sommato difficile e ambiziosa ». E' evidente che anche la ripresa « segreta » (D'Alessandro si è servito di un « tele » nascosto dietro i tendaggi di una finestra prospiciente la famosa piazza) necessita di una manipolazione, ché solo eccezionalmente la ripresa automatica della realtà potrebbe offrire materiale degno di interesse. L'intervento del regista è necessario, fondamentale, e le sue capacità si rilevano proprio nel « modo » con cui sa scegliere i brani, accostarli, e interpretarli. Emanuelli conclude affermando che « la realizzazione segreta non deve essere una trovata, ma l'espressione di un amore per la verità psicologica e sociale: un gesto di pudore e non di furbizia disgustosa ». A noi sembra che D'Alessandro abbia pienamente rispettato questa regola e che la sua fatica attesti un rigore ed una onestà non usuali.

SUDAMERICA — Due sole produzioni erano presenti a Venezia: quella brasiliana con il lungometraggio *Silencio branco* di Geraldo Junqueira de Oliveira (già presentato a Santa Margherita Ligure) e quella cubana con il mediometraggio *Realengo* 18 di Oscar Torres.

Questo film, seppure frenato da scoperte e ingenue zeppe propagandistiche, rivela il nobile impegno della nuova cinematografia cubana che, osservando la recente storia del paese, cerca di restare estranea ai toni pompieristici e vanamente declamatori. La storia di Dominga (la protagonista del film, cui la polizia ha ucciso, per errore, il marito) è eloquente al proposito: le immagini attestano una affettuosa partecipazione umana ed una schietta solidarietà per gli uomini che più hanno sofferto la dittatura. Sono immagini semplici, essenziali, caste. La vicenda poteva scadere nel dramma a forti tinte, nei cascami del romanzo d'appendice, ed invece è stata acutamente controllata dal regista il quale ha badato, sopra tutto, ai sentimenti, alla sofferenza, alle tribolazioni di gente umile e onesta. Una prova, dunque, matura e che può far ben sperare nel futuro di questa cinematografia.

U.S.A. — Trascurando alcuni prodotti correttamente realizzati come *A Sport Is Born* di Richard Winik (sul paracadutismo), *Bowling* di Gordon Weisenborn (sul gioco del bowling) e *Boats a Poppin* di Richard Matt (sulle acrobazie acquatiche di un gruppo di spericolati piloti) oppure film di impostazione « amatoriale » come *One Morning* di Fred Bornet, la pattuglia statunitense si riduce a pochissime opere tra le quali emerge nettamente il televisivo *Casals Master Class at Berkeley* di Alexander Hammid. Già in passato l'occhio della « camera » aveva seguito l'artista durante una sua esecuzione, ma i risultati, sia come penetrazione sia come potere di comunicazione, non erano stati pienamente soddisfacenti. Questa volta il ritratto di Casals balza netto e nervoso e la sua grande umanità ha pieno risalto. Un « servizio » esemplare sotto il profilo del linguaggio e della preziosa documentazione.

Rooftops of New York di Robert McCarty è un piacevole elzeviro cui il commento di Lionel Hampton aggiunge suggestione e atmosfera. Guardando i tetti di New York, il regista ha sparato una serie di rapide ed incisive istantanee che fissano gli aspetti più originali di una realtà ignorata: un party, un curioso che osserva una ragazza che prende il sole, bimbi che giocano in una pozza d'acqua, una coppia di negri, una massaia che stende i panni. In tali flashes si ritrova lo stile graffiante dei più acuti cronisti della quotidianità americana: il Bert Stern di *Jazz in a Summer's Day* (Jazz in un giorno d'estate), per dare un esempio abbastanza noto. Al clima statunitense è pure strettamente legato *The Shoes* di Ernest Pintoff che,

attraverso una storia chiaramente simbolica, puntualizza quel tipico fenomeno dell'uomo solo americano che già Sidney Meyers, in *Naked Eye,* aveva magistralmente individuato. Buddy Hackett, protagonista del film, gioca il suo ruolo con notevole capacità ed il suo incontro, in uno squallido bar, con due prostitute prova con quale convinzione egli abbia dato umana consistenza al personaggio. La trovata del paio di scarpe nuove (rubate dal protagonista), che rappresentano per lui il passaporto per entrare a far parte della comunità, non è troppo originale (e sa di Freud, alla lontana), ma non è priva di suggestione.

Deludente, sotto ogni profilo, il saggio di Leo Hurwitz e Charles Pratt, *Here at the Water's Edge,* che descrive l'incontro tra le acque del mare e del fiume sull'orlo della città di New York. Gli autori hanno insistito, sino all'esasperazione, sulla raffinata composizione, sulla preziosa ricerca coloristica, sul minuzioso studio delle angolazioni e dei piani. Ne è sortito un irritante e sterile svolgimento di gusto intellettualistico, che oltre tutto si protrae per un'ora e più.

Varia — Lo jugoslavo *On* (t.l.: Lui) di Purisa Djordjievic, segnalato « per la forza di sintesi e la sincerità con cui si esprime un dolore universale, racchiuso nel giro di poche immagini ordinate ed eloquenti », è un poemetto alla memoria di un giovane disperso in guerra, al quale i compagni di scuola hanno eretto un monumento. Il racconto è racchiuso nel breve spazio della mesta cerimonia dello scoprimento del busto, ma le immagini si dilatano attraverso una pregnante indagine psicologica condotta sui volti delle persone che ricordano il giovane scomparso. Una piccola opera esemplare, densa di significato e ricca d'umanità. Il belga *Les amis du plaisir* di Luc de Heusch, segnalato « per la cordialità dell'esposizione, l'ottima stesura del racconto, l'interesse dello spunto che testimonia l'arduo e oscuro lavoro di miglioramento dei rapporti umani delle piccole comunità », racconta la vita di un paese di 450 abitanti i quali, dal 1859, animano una singolare filodrammatica. Pur se eccessivamente diluita, l'osservazione è acuta, puntuale, e rivela nell'autore una schietta solidarietà che lo porta ad accostare gli uomini con insolita discrezione. La parte relativa allo spettacolo, inscenato dagli « amis du plaisir », è certo la più efficace e le precise note ambientali e psicologiche riescono a dare un esauriente quadro del particolare mondo che la camera ha indagato. Problemi particolarmente brucianti (quello dell'infanzia povera e quello della crisi idrica mondiale) hanno

fornito lo spunto a due realizzazioni delle Nazioni Unite: *Children of Sun* di John Hubley e *Water* di Philip Stapp. Il divario tra i due disegni animati è sensibile, ché in Hubley il segno grafico e il colore divengono strumenti efficaci di un urgente e importante fatto sociale, ma entrambi dimostrano la volontà di sollecitare lo spettatore attraverso una originale esposizione della realtà.

* * *

La Giuria della XII Mostra Internazionale del Film Documentario di Venezia, composta da José Maria Podestà (Uruguay) Presidente; Eduard Hofman (Cecoslovacchia), Hans W. Lavies (Germania). Tino Ranieri (Italia), Björn Rasmussen (Danimarca), esaminati i film in concorso, ha assegnato i premi previsti dal Regolamento come segue:

Gran premio, per il miglior film in senso assoluto a *Terminus* (Gran Bretagna) di John Schlesinger, per la elevata dignità dello stile, che nel rispetto di una famosa tradizione, compone e riprende con aggiornato spirito il senso umano di una civiltà in atto.

Per la Categoria a) Film a soggetto: Leone di San Marco non assegnato. — Osella di bronzo a *On* (Jugoslavia) di Purisa Djordjievic, per la forza di sintesi e la sincerità con cui si esprime un dolore universale, racchiuso nel giro di poche immagini ordinate ed eloquenti. — Diploma speciale a *Le pelerinage* (Francia) di Jean L'Hote, per l'eleganza umoristica e l'originalità del soggetto, inteso a porre in forme di non volgare ironia alcuni aspetti di costume contemporaneo, e capace di tradurre il tema in brillanti e divertenti situazioni.

Per la Categoria b) Film culturali, informativi ecc. Leone di San Marco a *Mesto v noci* (Cecoslovacchia) di Bruno Sefranka, per l'oggettiva completa e ben suturata descrizione di una fase di vita cittadina che raggiunge talvolta una atmosfera di sobria drammaticità. — Osella di bronzo a *A Fire* (Iran) di Ebrahin Golestan, per l'immediatezza della esposizione, primitiva ed aspra nella forma estremamente emozionante per carica umana, coraggio, genuinità di fatti e sentimenti. — Diploma speciale a *Fantasie pro levou ruku a lidake svedomi* (Cecoslovacchia) di Pavol Pobl, per una composizione cinematografica che, attraverso un duplice piano di immagini e musica, si trasforma in ampio monito civile.

Per la Categoria c) Film Educativi e di Documentazione sociale: Leone di San Marco a *L'amour existe* (Francia) di Maurice Pialat, per la modernità di accenti e la autentica preoccupazione sociale che traspare sotto il gioco sempre accurato delle immagini. — Osella di bronzo a *Ceux de la route* (Polonia) di Kasimir Karabasz, per la schietta solidarietà e l'acuto rigore narrativo che giungono a formare il quadro di una autentica e dura condizione umana. — Diploma speciale a *Les amis du plaisir* (Belgio) di Luc de Heusch, per la cordialità dell'esposizione, l'ottima stesura di racconto, l'interesse dello spunto che testimonia l'arduo e oscuro lavoro di miglioramento dei rapporti umani nelle piccole comunità.

Per la categoria d) Film Scientifici e Tecnici: Leone di San Marco a *Le grand secret* (Francia) di Gérard Calderon, per lo slancio quasi spettacolare, l'alta efficacia scientifico divulgativa e l'ingente sforzo produttivo in un'opera che guarda con ottimismo al progresso della vita. — Osella di bronzo a *La lutte contre les microbes* (Francia) di Jacques Schiltz per il rigore scientifico e per le ottime qualità di ripresa espresse sempre nella maniera più comprènsibile. — Diploma d'onore a *Captive River* (Gran Bretagna) di J. Blake Dalrymple per la decorosa ampiezza narrativa e per le doti tecniche molto apprezzabili.

Categoria e) disegni animati e film di pupazzi: Leone di San Marco ex-aequo a *L'uomo in grigio* (Italia) di Zac, per l'umorismo di un breve episodio sull'uomo d'oggi, che si traduce in una serie sempre più divertente e movimentata di spregiudicate idee d'animazione e di colore e a *Children of the Sun* (O.N.U.) di John Hubley, per la vivezza e l'originalità del segno grafico e del colore che divengono strumenti efficaci di un urgente e importante problema sociale e dimostrano un grande amore per l'infanzia. — Osella di bronzo a *La lunga calza verde* (Italia) di Roberto Gavioli, per la vivace eppur meditata illustrazione di imprese e personaggi già appartenenti alla storia, cui l'agilità e il gusto dell'aggiornato linguaggio di animazione conferiscono impensato rilievo e antiretorica semplicità. — Diploma speciale a *Villa, mon rêve* (Francia) di Albert Champeaux e Pierre Watrin, per la

garbata stilizzazione del disegno e la scherzosa caricatura di alcuni sistemi dell'attuale propaganda.

Categoria f) Film sperimentali e di avanguardia: Leone di San Marco non assegnato. — Osella di bronzo a *La quille* (Francia) di Jean Herman, per la finezza e il gusto dell'episodio cinematografico ispirato a recenti modelli della regia francese che concentra in un dialogo di volti e di luoghi e in un suggestivo montaggio gli interrogativi di una incertezza e di una giovinezza non disposta alla rinuncia. — Diploma speciale a *The Shoes* (U.S.A.) di Ernest Pintoff, per il buon taglio cinematografico di un soggetto sul problema della solitudine umana nella folla.

Per la Categoria g) Film per la Televisione: Leone di San Marco a *Casals Master Class* (Stati Uniti) di Alexander Hammid, per la penetrazione e il grande potere di comunicazione di una alta personalità artistica ottenuti tramite un chiaro linguaggio televisivo. — Osella di bronzo non assegnato. — Diploma speciale a *Boer War* (Gran Bretagna) di Claude Watham, per la ricca documentazione ordinatamente disposta e animata secondo le esigenze del film espressamente dedicato al pubblico televisivo, con sottili riferimenti a fatti d'attualità.

Premio Speciale per la miglior selezione nazionale alla *Francia* per il complesso delle opere presentate.

Venezia film per ragazzi

di MARIO VERDONE

Qualche anno fà, a Cannes, ci fu molto da ridire su un premio speciale assegnato da una giuria extra-festival — ne facevano parte noti critici e pedagogisti francesi — ad un film per la gioventù. Si scelse il cecoslovacco *Tohua* di Vojtech Jasny come il film più adatto per un pubblico minore: ma l'opera, che aveva i suoi meriti, era dedicata — tra l'altro — agli amori dell'adolescenza. I giurati, dunque, ritennero che si dovesse parlare anche ai minori di questo tema che ha quasi sempre aspetti ardui e delicati. Se potevamo essere dunque favorevoli ai film in senso assoluto, non lo fummo in senso relativo. Lo stesso discorso riteniamo di dover fare per il Gran Premio attribuito quest'anno a Venezia, in occasione della Mostra Internazionale del Film per Ragazzi, a *Certificato di nascita* di Stanislav Rozewicz. Anche in questo caso siamo di fronte a una giuria qualificata: Gilbert Cohen-Séat, Direttore dell'Istituto di Filmologia della Sorbona, conoscitore come pochi di « fatti » ed « effetti » cinematografici, Presidente, Mary Field, Fondatrice della « Children's Film Foundation » di Londra, Giuseppe Flores d'Arcais preside della Facoltà di Magistero dell'Università di Padova, Dusan Makarejev, regista jugoslavo, Sergio Frosali, membri. Ma non è illecito ritenere che alcuni di essi siano rimasti affascinati dalla qualità del film, senza peraltro considerare l'influenza che determinati temi (vedremo quali in particolare) possono produrre in un pubblico minore. Del resto un cenno alla perplessità perlomeno di taluni di essi è nella motivazione del premio. « Attribuendolo a questo film in tre episodi, la giuria rileva che i primi due presentano alcune sequenze la cui intensità drammatica rischia di andare oltre lo scopo prefisso e che pertanto possono insinuare nei giovani spettatori una certa ambiguità di sentimenti. Tuttavia la Giuria intende sottolineare la qualità umana e i pregi cinematografici pienamente raggiunti nella terza parte ».

Di che trattava esattamente questo film, appartenente a una produzione di cui è stato giustamente messo in risalto, nello stesso verbale, l'eccezionale livello qualitativo, perché ha presentato nel « piccolo » festival la serie più completa, da quelli per bambini a quelli per adolescenti, dai disegni animati ai film a soggetto?

Era un trittico di novelle che affrontano il problema del comportamento dei bambini davanti ai tragici e dolorosi eventi bellici. « Sulla strada »: un bambino solo e sperduto dopo un bombardamento e un soldato di un reparto in rotta. Hanno perduto tutto e uniscono i loro destini. « La lettera dal campo »: sono tre ragazzi che attendono il proprio padre conservando gelosamente le sue scarpe e il suo vestito; ma quando un soldato russo riesce a fuggire dal vicino campo di concentramento, essi gli donano senza esitazione gli indumenti. « La goccia di sangue »: Marisia è una giovane ebrea sfuggita quasi per miracolo alla distruzione del ghetto di Kelice, e che si rifugia in un orfanotrofio polacco. Ma un giorno bussa alla porta del tranquillo rifugio una commissione di controllo razziale per esaminare la purezza del sangue delle piccole ricoverate, riempiendo di terrore la bambina.

Sono temi (di cui si potrebbe trovare riscontro in *Samson* di Andrzej Vajda e in molta cinematografia polacca, dove vivo ancora è il ricordo e il turbamento delle vicende e degli orrori della guerra) che indubbiamente non sono i più adatti per uno spettacolo giovanile ricreativo che possa divertire tutti i ragazzi, di ogni età, in ogni momento e in ogni parte del mondo, come — nella letteratura — lo possono « Pinocchio » o « Peter Pan ». Il regista li tratta con acume e sapienza realizzativa, ma sforzandosi di capire i caratteri dei ragazzi che rappresenta, non pensando specialmente alle esigenze di un pubblico di spettatori minori. Da qui la crudezza dei temi e le punte estreme della narrazione, messe in risalto anche dal citato verbale di giuria. La quale, può darsi, sarà stata influenzata nella decisione finale anche dal discorsetto animoso, e destinato a suscitare non poche discussioni utili, pronunciato da Cesare Zavattini nel corso di una « Table ronde » svoltasi durante la Mostra. Parlando su « Cinema della realtà e cinema di fantasia », Zavattini ha notato come il novantacinque per cento delle pellicole realizzate siano di « evasione » e non abbiano un vero carattere educativo e formativo. Ciò avviene sia per il cinema per gli adulti come per quello dei ragazzi. Non sarebbe il caso — ha osservato lo scrittore — di tentare di par-

lare seriamente anche ai ragazzi delle responsabilità sociali, della guerra e della democrazia, sia pure in forme adeguate?

Il Leone di San Marco a *Certificato di nascita* può essere stata una decisione nata in questo clima di idee che, naturalmente, ha sollevato nel corso della « Table ronde », e fuori, animati commenti e opposizioni. Ma Zavattini, con la sua vivezza, novità e audacia di concetti ha chiesto anche di più: che si favorisse, sì, un cinema « per » i ragazzi, ma anche un cinema « dei » ragazzi. A suo avviso la gioventù può essere meglio avvicinata alla macchina da presa con i formati minori. Possono essere svolti dai giovani e dagli studenti — a suo modo di vedere — anche temi con la macchina da presa. E si dovrebbero anche organizzare mostre di cortometraggi realizzati dai giovani. L'incoraggiamento di Zavattini, in questo senso, trova già qualche realizzazione. Infatti, per iniziativa del Centro S. Fedele di Milano, è stato bandito un concorso per brevi film girati da ragazzi: concorso che proprio a Venezia ha trovato il suo svolgimento contemporaneamente alle mostre « minori ».

Tornando ai film, è innegabile che i giurati hanno avuto le loro difficoltà nell'individuare l'opera migliore, il che si arguisce anche da altre dichiarazioni rilasciate nel loro interessante documento conclusivo. I cinquantuno film in concorso (presentati da quattordici nazioni) erano « in buona parte deludenti, di vario interesse e livello, dove i molteplici problemi del cinema per ragazzi ricevono soluzioni non sempre all'altezza dell'attesa che universalmente circonda questo ramo della cinematografia ». Perché peraltro non soffermarsi su *La scimmia incantata,* dato che la Polonia aveva già avuto un riconoscimento per la migliore selezione?. Forse perché i disegni animati di Taiji Yabushita hanno già avuto riconoscimenti a Venezia negli anni precedenti con *Serpente bianco* e *Piccolo Samurai?* O perché, allora, non prendere in considerazione *The Monster of Highgate Ponds* di Alberto Cavalcanti che si ricollega ad un'altra felice e fantasiosa opera britannica: *Il drago del Castello di Pendragon* di John Baxter?

E' utile, peraltro, seguire il discorso della giuria laddove avanza alcuni rilievi sulla maggioranza delle opere presentate, e qui, in linea di massima, non possiamo che essere d'accordo:

« 1) in molti casi la qualità psicologica e pedagogica è elementare e dilettantesca, nonostante le buone intenzioni morali dei realizzatori. Quando anche sia notevole la realizzazione, una fondamentale irrealtà condita di facile ottimismo, sulla vita e sulle vere

difficoltà rende molti dei film presentati eccessivamente evasivi e quindi, anche se talora divertenti, insufficienti a soddisfare i reali interessi dei bimbi e dei ragazzi.

« 2) La stragrande maggioranza dei film presentati narrano storie di fanciulli. La Giuria invece rileva che l'interesse dei ragazzi non si svolge solo esclusivamente al mondo infantile, e quindi ai film che raccontano vicende di ragazzi, ma anche alla vita degli adulti e quindi ai film che la rappresentano. L'assenza quasi totale dalla competizione di tali film deve considerarsi indicativa dei preoccupanti limiti nei quali si pone attualmente il problema del cinema per ragazzi. La Giuria suggerisce che l'anno prossimo vengano presentati alla Mostra, anche a titolo di esperimento, e soprattutto per la categoria adolescenti, film comunque prodotti, che possano considerarsi interessanti per i giovani.

« 3) L'attuale produzione per i ragazzi denuncia una preoccupante ristrettezza della visuale attraverso la quale si osserva la vita sia dei fanciulli sia degli adulti, e quindi una fondamentale monotonia di temi di cui non sono state sviluppate tutte le possibilità. Nel caso dei film per i piccoli, se si escludono i disegni animati, la cui vena è tuttora assai fertile, si osserva che le opere più adatte ai bimbi sono improntate a passaggi di ingenua comicità che ricalcano vecchi espedienti comici, non rinnovati, come era senz'altro possibile da un apporto di idee e maniere nuove. Per di più la tecnica lascia in molti casi a desiderare e rivela una certa improvvisazione ».

Prendendo in esame le varie opere, ricorderemo come le categorie di quest'anno erano suddivise in tre sezioni generali: film per bambini, film per ragazzi, film per adolescenti. Ciascuna di esse veniva ripartita in altre tre sottosezioni: film a soggetto, film educativi e didattici, film per la televisione (1).

Nella prima sezione è apparso il migliore *Palla a pallini* di Tibor Csermak (Ungheria) per lo spirito di invenzione che lo caratterizza, e secondo in graduatoria il favoloso *Askerladd e i suoi buoni aiutanti,* norvegese, per le sue qualità tecniche e la sua animazione. Nel primo, indubbiamente, v'è uno spirito di ricerca più aperto. Il film di Ivo Caprino, buona conoscenza del festival, sol che si ricordi *Piccolo Frikk,* segue una strada già tracciata, ma i risultati sono più

(1) Il regolamento in lingua italiana dice: 1) per bambini, 2) per ragazzi, 3) per adolescenti. In lingua francese: 1) pour enfants, 2) pour adolescents, 3) pour les jeunes. In lingua inglese: 1) for children, 2) for adolescents, 3) for the young.

chiari e immediati. Mentre non sono stati presi in considerazione, in questo settore, i film educativi e didattici, un premio (ma non il primo, che non è stato assegnato) è andato a *Il tesoro dell'isola della torta gelata* di Vic Hotchkiss: un fantasioso cortometraggio della britannica « Halas e Batchelor » dove sono stati adoperati materiali insoliti nel cinema di animazione: in particolare, figurine di carta ritagliata. Altrettanto grazioso era *Grande concerto* di Thok, quasi un prodotto « gemello » realizzato col medesimo procedimento.

La sezione « Film per ragazzi » aveva una serie di film assai più interessanti. *Izgubljena olovka* (t.l.: La matita perduta) di Fedor Skubonja, jugoslavo, primo premio dei film a soggetto, affronta sensibilmente una difficile situazione educativa, presentandola in modo accessibile anche ai ragazzi. Il film ci porta in un paese di montagna, dalla società patriarcale, dove, dopo numerose generazioni di analfabeti, tutti i ragazzi vanno a scuola. L'edificio scolastico però si trova tra le montagne e vi sono problemi di trasporto e di rifornimento. Matite, libri e quaderni devono essere portati sui dorsi dei cavalli. I genitori, poveri, spezzano in più pezzi le matite, per farle durare di più. Un bambino è sospettato ingiustamente di aver rubato una matita che alfine viene ritrovata. Il film cerca di mettere in risalto — e ci riesce efficacemente — il profondo sentimento d'onore e d'onestà dei ragazzi del paesino di montagna

Un secondo premio di categoria è stato assegnato al modesto cortometraggio a disegni animati *Una avventura a righe,* Polonia, storia di una elefantessa dalla pelle rigata, disprezzata da tutti, che non trova la felicità finché non si incontra con un suo consimile. Appena un diploma speciale, invece, a *La scimmia incantata,* lungometraggio di eccezionale impegno — anche se un po' americanizzante — che porta in disegno una autentica leggenda giapponese. Nelle altre sottosezioni si sono distinti anche: *Kocici Skola* (t.l.: La scuola dei gatti) di Bretislav Pojar (Cecoslovacchia) dove l'elemento umano si unisce a quello disegnato (primo premio tra i film educativi per ragazzi), *I ragazzi e le note* di Frantisek Skapa, sui corsi di preparazione corale a Brno (segnalato), *Rullo di tamburo* di Dave Tendlar, agile e spiritoso disegno a colori (ma è un cinemascope della serie « Terrytoons » e non poteva, quindi, figurare nella serie film per la televisione dove ha guadagnato il primo premio).

Nei film per adolescenti il primo premio per il film a soggetto e per il film educativo figura attribuito rispettivamente a *Yadjika* (Polonia) « che rappresenta delicatamente i caratteri più sensibili del-

l'anima infantile», e a *The Day* di Peter Finch (Gran Bretagna) « per la raffigurazione del mondo poetico che il fanciullo è in grado di scoprire anche negli aspetti più semplici della vita quotidiana».

Yadjika, di Janusz Nasfeter, presenta una bambina trasandata che non prende buoni voti e proviene da una famiglia molto povera. Nessuno l'aiuta e i compagni la prendono in giro crudelmente. Sperduta nell'ambiente a lei ostile, Yadjika abbandona la scuola. Anche qui, siamo in un tipo di film, in Polonia frequente, sol che si ricordi *Piccoli drammi* dello stesso Nasfeter e *Certificato di nascita,* che bada soprattutto alla psicologia dei fanciulli rappresentati. Ma il risultato — questa volta — è valido anche rispetto alla psicologia dei giovani spettatori.

La tradizionale « Gondola d'argento» del Comitato Internazionale Cinema Educativo e Culturale (C.I.D.A.L.C.), è stata assegnata a pari merito a *Hand in Hand* un lungometraggio di Philip Leacook (Gran Bretagna) che indaga sottilmente la psicologia di fanciulli di opposte religioni — Michele e Rachele — facendo sorgere spontaneamente un'idea di mutua comprensione fra razze diverse e convinzioni religiose differenti, ed a *Petikoruna* (t.l.: La tentazione) di Josef Pinkava (Cecoslovacchia), per le qualità tecniche e per la chiara vittoria di coscienza del piccolo protagonista, che è presentato in una chiara indicazione ed esaltazione dei valori umani e morali.

Il piccolo Pavel deve comprare alcune provviste per casa. Si distrae e crede di aver perduto il biglietto da cinque corone datogli da sua madre. Come farà ora per pagare il conto del lattaio? Ma un giovane operaio corre in suo aiuto e paga per lui. Senonché il biglietto è presto trovato. Pavel, preso quasi da un capogiro, pensa di utilizzare in cento modi la sua piccola fortuna. Poi decide semplicemente di restituire la somma all'operaio che lo ha aiutato. Entrambi questi film sono interpretati dagli attori fanciulli con eccezionale proprietà, che mette pienamente in valore lo sviluppo di scenari adatti alla psicologia della loro età.

Ma le opere di valore non erano, come spesso succede, soltanto tra quelle laureate. Nella selezione britannica spiccava, abbiamo già detto, *Il mostro degli stagni* di Cavalcanti. E' la storia di un piccolo dinosauro cresciuto prodigiosamente alla nostra epoca (e viene da pensare alle fantasie del mostro di Lock Ness), diventato amico di tre simpatici ragazzi e messo in pericolo da alcuni ribaldi che vogliono farlo prigioniero. Alla fine i bricconi sono sgominati, ma l'animale viene imbarcato per un paese d'Africa dove troverà un po' più di libertà.

Anche gli americani hanno presentato una selezione molto ricca. Dopo il successo di *Sangue fiammingo,* che nella precedente edizione ottenne il Gran premio, si sono avuti anche quest'anno notevoli film di lungometraggio, di impegnativa produzione: ad esempio *Misty* di James B. Clarck, dove il piccolo David Ladd, figlio di Alan Ladd, ha il ruolo di protagonista di una storia affascinante di cavalli selvaggi, dove brilla una bestia intelligente, Phantom.

Tra i quattordici paesi — dove quest'anno non figurava la Russia che pure vanta una buona produzione specializzata — non han fatto bella figura Francia e Italia. I francesi hanno presentato *Tout ça pour un cabri* (t.l.: Tutto questo per una capretta) di Jacques Ragot e la favola *Le Royaume de puerie* di Maurice Fellous e Serge Hanin, entrambi abbastanza puerili e goffi. L'Italia ha riconfermato come i numerosi sforzi compiuti nel nostro paese, anche dalle autorità governative, per far nascere una produzione specializzata, sono quasi completamente caduti nel nulla. Si è visto infatti nel festival soltanto *Una lite* di Raffaele Andreassi, grigia e lenta, e fischiata dai piccoli spettatori.

Ed ecco ancora, tra i lungometraggi, qualche altro film degno di menzione: *Il diavoletto* di Maria Kaniewska (Polonia) dove si mettono in evidenza le straordinarie doti di detective di Adam, che scopre un tesoro; *Vacanze nelle nuvole* di Jan Valasek (Cecoslovacchia), animata avventura aviatoria; *Aventuras de Don Quijote* di Eduardo G. Maroto, prima produzione di una serie studiata dalla Fundacion Española del Cine Infantile, suscettibile di miglioramento, ma già abbastanza bene impostata; *The Sand Castle* di Jerome Hill, U.S.A., di tipo sperimentale, — in bianco e nero nella parte realistica e a colori durante un sogno — presentato fuori concorso perché premiato a Cannes; *Shunko* di Lautaro Murúa (Argentina), con le esperienze di un giovane maestro in una scuola di villaggio; *Il gatto con gli stivali* di Roberto Rodriguez, impegnativo sul piano produttivo, ma troppo truculento per poterlo avvicinare ad altre produzioni dello stesso paese, simpaticamente accolte negli anni precedenti: *Pulgarcito* e *Il sorriso della vergine.*

Deboli, più che come film per ragazzi, come film « tout court », sono inoltre apparsi gli indiani *Id Mubarak* di K.A. Abbas, storia di un bambino generoso che porta un paio di molle alla nonna perché non si bruci le dita, *Veer Push* (t.l.: L'eroe) di Phani Mazumdar, su un poemetto di Tagore, e *Chetak* (t.l.: Cavallo leggendario) di Kidar Sharma.

Note

Ricordo di Virgilio Marchi

Incontrai per la prima volta Virgilio Marchi ventisei anni fa, e fui a lui presentato da Ardengo Soffici.

I ventidue anni di età che ci separavano fecero sì, in quel tempo, che egli potesse dare un giudizio e un consiglio da maestro alle mie opere.

Venne al mio studio, e rigirando più volte sotto il suo sguardo i miei progetti mi esortò a continuare. Egli era, nella professione, quello che in antico si chiamava un maestro d'arte. *E sovente, nei suoi discorsi, accennava all'importanza, soprattutto nell'insegnamento, dei sistemi della vecchia* bottega *o della pratica che offre il* cantiere, *e traspariva dalle sue osservazioni quanto egli fosse rimasto fondamentalmente legato — nonostante tutte le sue più avanguardistiche esperienze giovanili — alla sana e gloriosa tradizione umanistica del primo Rinascimento.*

Marchi non era solo un teorico, ma un militante assiduo della sua professione, direi ormai della sua specializzazione; infatti, fin da giovanissimo si era dedicato alla pratica delle scene, *per scrivere come il testo dell'aulico e barocco Sabatini.*

Egli iniziò la sua attività artistica come scenografo teatrale nella gloriosa compagine degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, per seguire più tardi le pirandelliane espressioni del Teatro d'Arte di Roma. Sono da ricordare ancora di quel suo felice periodo, le messinscene per La nuova colonia *di Pirandello, per il* Belfagor *di Morselli, oltre ad una serie di allestimenti, preparati al chiuso e all'aperto, per altre commedie ed opere liriche, nei teatri di Torino, Venezia, Verona, Firenze, Napoli e Livorno — sua città natale.*

Egli era infatti un toscano e assai teneva a questa sua origine etrusca, tanto che spesso soleva intrattenersi in gustosi aneddoti che riguardavano il periodo della sua vita trascorsa a Siena, quale direttore di quell'Istituto d'Arte. A questi giovanili e scolastici ricordi — da quando fu chiamato nel 1951 *a ricoprire la cattedra di scenografia del Centro — il Marchi spesso si riferiva, dando un tono umano a una particolare didattica, indirizzata a una concreta collaborazione espressiva e spirituale tra i discepoli e il loro maestro. Ed è prova di questo quanto da lui medesimo è stato detto negli appunti di* propedeutica *di recente pubblicazione. Questi appunti furono scritti dal Marchi con erudito ma comprensibile linguaggio, ad uso ovviamente ac-*

cademico, corredati di esempi grafici utilissimi perfino all'allievo più riottoso e avulso. Tuttavia in queste noterelle a carattere didattico e didascalico si riscontra il volo poetico dell'architetto di fantasia, abituato ad inventare paesi e palazzi di sogno, montagne e boschi di sogno per il sogno più fantasioso dell'autore di teatro o di cinema.

Riappaiono in queste pagine le impressioni fotografiche delle magiche guglie della Corona di ferro, *e le inquadrature rinascimentali della* Cena delle beffe, *pellicole queste in cui il Marchi ebbe a rivelarsi costruttore solido e geniale.*

I suoi contatti col cinema, dopo una lunga e felice — come ho già detto — attività teatrale, risalgono all'anno 1935, *e precisamente al film* Milizia territoriale *diretto da Mario Bonnard.*

Nello stesso anno il Marchi ebbe a preparare un secondo film dal titolo Non ti conosco più *per la regia di Nunzio Malasomma.*

Ma non è su queste prime esperienze che ci dobbiamo soffermare, bensì alle altre che seguirono e che si distinsero nella produzione di allora, per valori di tecnica, d'inventiva, di fedeltà storica e stilistica, e che ancora oggi risuonano nella giovane storia del cinema con i nomi della Fornarina *di Guazzoni dei* Condottieri *di Trenker, del* Salvator Rosa *di Blasetti e della* Pia de' Tolomei *di Brignone.*

Si può dire che con questi film a carattere epico si chiuda la fortunata attività ante-guerra del Marchi per riaprirsi rinnovata, giovanile ed attuale con il Cielo sulla palude *di Genina,* Francesco, giullare di Dio *di Rossellini,* Umberto D *di De Sica e* Don Camillo *di Duvivier.*

Lo spazio limitato non mi consente di poter scrivere a lungo della scenografia di ciascuno di questi film, tuttavia mi sarà possibile osservare che gli allestimenti del Marchi quasi sempre si ispirarono, anche dove gli era meno richiesto, ad una positiva costruttività. D'altra parte non diverso poteva essere il suo intendimento, conoscendo soprattutto i motivi che lo originavano.

Un film al quale egli teneva in particolar modo, e che si compiaceva di rammentare ad amici e discepoli, come esempio di tutta la sua opera di architetto-scenografo, era la Corona di ferro. *Infatti il Marchi, in questa pellicola, aveva posto tutto il suo giovanile impegno che altro non si proponeva che di raggiungere il fastoso e lo spettacolare.*

Ma un'altra pellicola dobbiamo ricordare, e precisamente Francesco, giullare di Dio *di Rossellini, che in Marchi trovò il suo migliore collaboratore; perché il Marchi stesso, conscio del rinnovato carattere del cinema e degli intendimenti che animavano il Rossellini, decise di limitarsi ad una ricerca dal vero delle scene che avrebbero dovuto essere costruite. Infatti, questo bel film, che può definirsi un'angelica ballata all'aria aperta, ebbe una scenografia naturale così sapientemente trovata e scelta.*

Nel 1952, *durante le celebrazioni dannunziane, Virgilio Marchi è chiamato ad allestire, nella pineta di Pescara, « La fiaccola sotto il moggio », mentre nell'estate del* 1956 *mette in scena all'Arena di Verona il « Rigoletto » di Verdi, e nel* 1957 *— sempre nel medesimo teatro — la « Tosca » di Puccini e la « Favorita » di Donizzetti.*

Ricordo di aver visto lavorare il Marchi intorno al bozzetto della « Favorita »,

opera che egli intese rendere monumentale e splendente; infatti, la grande scena dominante del melodramma si presentava ricca di luminose atmosfere che collegavano nel loro ardito volo policromo il Pesellino con Domenico Veneziano, ai quali, l'autore, mi confidava di essersi ispirato.

Per la « Tosca », invece, si era solo preoccupato di ricostruire fedelmente la Chiesa di S. Andrea della Valle di Roma, documentandosi scrupolosamente sull'antico edificio con rilievi essenziali, procurando allo spettatore una visione prospettica di particolare suggestione.

Ma del Marchi è doveroso ricordare l' « Italiana in Algeri », messa in scena a Parigi nel lontano 1929 *nel Teatro di Champs Elysées. Spettacolo che destò — soprattutto per quel tempo, curiosità e interesse. Il regista di questa rossiniana manifestazione era Guido Salvini, che coadiuvò il Marchi nella sua invenzione scenografica fino al punto di dover costringere i personaggi — e si trattava di ritrosi cantanti — ad obbligati movimenti.*

Per meglio dare una esatta idea di quello che fosse questo interessante allestimento scenico sarà opportuno che io mi serva delle stesse parole che il Marchi ha lasciato scritte:

« Si tratta di una messa in scena completamente plastica, rappresentante un intercolumnio visto di sotto in su, il cui orizzonte allo Zenith è ribaltato sul piano verticale della scena. La prospettiva è centrale. Il punto di fuga è unico. Essendo, la prospettiva, interamente volumetrica, non si può parlare di una completamente falsa prospettiva. La falsità nell'impostazione dei piani, riguarda la sola parte inferiore, quella dei praticabili di base dell'intercolumnio ».

Dopo queste sue parole, come si può vedere ancora dal bozzetto, il grande e fantasioso allestimento dell' « Italiana in Algeri », si presenta con due grandi scale sovrastate da una serie di colonne che racchiudono il quadro scenico, come se lo spettatore fosse costretto a guardare dall'alto in basso un piano che lo sormonta. E a spiegazione di ciò il Marchi aggiunge:

« Al pari dei soffitti dipinti nel sei-settecento, i personaggi dovrebbero seguire l'obliquità delle linee architettoniche verso il punto di fuga. Ciò è impossibile, dovendo essi presentarsi al pubblico nella loro posizione naturale verticale. Venne escogitato il trucco di raddrizzare tendenzialmente il basamento, stabilendo così una zona vicino al piano scenico, dove i personaggi potessero agire con piena naturalezza. Detta zona fu coperta con tappeto di altro colore. Furono escluse le azioni nei piani lontani, salvo nel finale dell'atto, quando appare la neve dietro il colonnato, opportunamente scorciata. In quel momento il protagonista (tenore) raggiungeva il fondo, passando dietro il basamento; riappariva, a mezzo busto sopra la neve, per partire a bordo della stessa, sul chiudersi rapido del rideau.

Trattandosi di un grande palcoscenico lirico — allude ai 30 *metri per* 10 *del boccascena di Champs Elysées — le architetture più lontane avevano un'altezza tale da proporzionare, comunque, l'uomo, malgrado la distanza.*

L'effetto risultò ardito ma efficace. Originò ampie discussioni ed ebbe buon gioco per la natura fantastica del soggetto. Difatti la didascalia del libretto affida la immaginazione dello scenario ad libitum dello scenografo ».

Da queste poche righe si comprende come egli desse una spiegazione precisa e cosciente dei problemi affrontati; come egli fosse convinto di quanto

faceva, difendendo la sua opera dagli assalti della critica, qualora fosse stato necessario, con delucidazioni profonde e convincenti.

Quante volte, col pensiero — nelle nostre lunghe conversazioni — riandava alle giovanili battaglie della sua affermazione spirituale, intercalando il discorso con argute e satiriche osservazioni, soprattutto se si trattava di ricordare un personaggio che indubbiamente non meritava elogi.

Da qualche anno il caro e illustre scomparso era sofferente di una forma anginosa che lo costringeva a stare lontano dal lavoro. In lui, uomo cordiale e faceto, era cambiato l'umore dei bei tempi; e nonostante lo sforzo per rendersi sempre bene accetto a tutti e ottemperare agli impegni assunti — soprattutto nei confronti della scuola, che egli amava con scrupolosa coscienza e romantico disinteresse — si leggeva palese sopra il suo volto la sofferenza e la preoccupazione.

Due anni fa, usciti stanchi da una laboriosa seduta di esame, lo accompagnai fino al silvestre e panoramico eremo della sua casa, dove volle mostrarmi — quasi con segretezza e molta umiltà — una raccolta non indifferente di quadri e bozzetti da lui dipinti durante gli ozii che il lavoro cinematografico raramente concede.

Queste pittoriche impressioni di tempere e olii trattate su tela o su legno, su cartoni o liberi fogli, mi consentirono di individuare la pausa di serenità che le aveva dettate. Carezzava, quel giorno, l'idea di raccogliere queste opere in una mostra personale, ma la morte gli ha impedito questo onesto e pio desiderio.

Circa un anno fa — e forse questa è stata l'ultima e meritata sua gioia nel campo del lavoro — Roberto Rossellini lo interpellò per affidargli la scenografia del film Viva l'Italia. *Ma egli, per cause di salute, dovette rinunciare all'incarico con profondo rammarico.*

Così la morte aveva deciso della sua laboriosa esistenza, impedendogli di assecondare le esigenze sceniche della pagina garibaldina, alle quali avrebbe dato la miglior parte di sè, con spirito di onestissimo artista.

ALESSANDRO MANETTI

« Much in Little »: il cinema degli autori televisivi americani

Se il successo di uno scrittore si dovesse misurare dalla entità del suo pubblico, bisognerebbe affermare che i maggiori commediografi del nostro tempo sono coloro le cui opere sono state concepite dapprima per essere presentate alla televisione e poi sono state trasferite in film: Paddy Chayefsky, Reginald Rose, Rod Serling. Non è difficile classificare costoro come membri o rappresentanti di una « scuola », non fosse altro che per il loro costante attaccamento a quelle che sono divenute forme di drammaturgia tipiche della televisione. Si può essere certi che il « formato TV » si è sviluppato per il video senza ignorare le vecchie forme della radio, del cinema e del teatro di posa. E non si può affermare con certezza che i metodi particolari e facilmente individuabili della drammaturgia televisiva sono tali perché imperiosamente det-

tati dalla natura del mezzo, rimanendo impensabile qualsiasi altra soluzione. I fatti però ci dimostrano che, nella pratica, certe forme hanno finito col prevalere. Per esempio, il fatto che il pubblico della televisione non è inchiodato alla propria poltrona e che in un attimo può far apparire sul teleschermo o cancellare da esso un programma, ha determinato una specie di esistenzialismo del video.

Un programma deve immediatamente impadronirsi della attenzione degli spettatori, e mantenerla. Per ottenere ciò, quasi sempre viene subito presentata la situazione dei personaggi, mentre la loro personalità viene illustrata di conseguenza. La situazione può essere concepita in modo da sintetizzare un problema complesso; ma anche in questo caso, essa viene tipicamente semplificata nei suoi elementi essenziali. La adozione di una tecnica particolare, come il continuo uso dei primi piani, di campi lunghi senza i rapidi cambiamenti di angolazione che sono tipici del montaggio cinematografico, o di « sets » molto semplici sui quali viene collocato ed agisce il minor numero possibile di persone, è la conseguenza evidente delle caratteristiche tecniche ed economiche del mezzo televisivo. Ma può essere pure considerata come condizione complementare o addirittura determinante dalla voluta semplificazione delle tesi e del loro trattamento.

Gli scrittori televisivi, del resto, si sono spesso espressi su quelli che essi considerano i vantaggi dell'orizzonte ridotto entro il quale lavorano. Secondo l'opinione di Rod Serling, autore di Patterns *(I giganti uccidono) e di* The Rack *(Supplizio) « ... fra tutti i mezzi spettacolari la televisione più di ogni altro si presta magnificamente per la presentazione di un argomento controverso. Si può prendere soltanto una parte del problema e, servendosi di un piccolo numero di persone, riuscire a dimostrare la propria tesi ». Paddy Chayefsky, parlando delle sue commedie « The Mother » e* Marty *come di ottimi esempi di « materiale adatto per la televisione » afferma che ciascuna di esse « ... racconta una piccola storia su di un personaggio familiare e continua nel racconto di questa storia con spietato verismo fino a un piccolo sintetico momento di crisi ». Inoltre non ha nessuna importanza che la « piccola storia » sia in qualche modo frammentaria o incompleta. Si deve infatti ritenere che il dramma televisivo è capace di raggiungere nella sua rappresentazione attualistica una completezza qualitativa che solo raramente si può ottenere sul palcoscenico o nel cinema. Tanto il palcoscenico che lo schermo, secondo Chayefsky, devono cercare di essere teatrali e quindi lontani dalla « realtà », concentrandosi su « avvenimenti straordinari » e « personaggi eccezionali ». Il criterio televisivo è invece quello della « esattezza meticolosa » per mezzo della quale si può illustrare « questo meraviglioso mondo della normalità ».*

« La nostra è un'epoca di selvaggia introspezione e la televisione è il mezzo drammatico mediante il quale si possono esporre queste nuove incursioni dentro noi stessi. Il palcoscenico è troppo ponderoso ed il cinema troppo intenso per intrattenersi sulla realtà del mondo e su tutte le sue oscure ramificazioni ». Chayefsky afferma che la cosa più vicina alla realtà che ha visto sul teatro è « Death of a Salesman » (Morte di un commesso viaggiatore) di Arthur Miller, e sullo schermo Ladri di biciclette *di De Sica.*

Queste puntualizzazioni sono superlativamente rivelatrici, essendo evidente che la teoria drammatica così espressa è connessa alla idea di realismo proletario che Miller risuscitò negli anni successivi al 1940 *ed al neo-realismo dei cineasti italiani. Tuttavia, il senso di « impegno », di tendenza dello scrittore ad imprimersi in favore del progresso sociale, acquista uno speciale colore di rispettabilità borghese nel diffuso commercialismo del nuovo mezzo. « Una nuova scuola di scrittori seri è sorta in questi ultimi anni », avverte Reginald Rose, autore di* Crime in the Streets *(Delitto nella strada) e di* Twelve Angry Men *(La parola ai giurati) « scrittori che hanno molto di importante e di istruttivo da dire sugli schemi sociali del nostro tempo. Se non ci fosse la televisione con la sua insaziabile richiesta di materiale, la maggior parte di questi scrittori annasperebbe nella concorrenza di un mercato ultrasaturo e produrrebbe lavori non espressivi del loro vero talento oppure, di fronte alle necessità economiche delle loro famiglie, essi sarebbero costretti a rivolgersi verso altri rami di attività ».*

Il buono, il vero ed il bello possono sempre urgere al loro spirito. Ma anche gli scrittori televisivi di successo sanno quando devono arrestarsi di fronte al pericolo di una eccessiva insistenza nell'esprimere se stessi, dato che impiegano un mezzo nel quale l'opera prodotta non è di nessuno in particolare, mentre il miglior lavoro di chicchessia non può durare più del tempo assegnato: e viene prodotto, impacchettato e smerciato proprio come il genere più prezioso che esista. Verso la fine del 1953, *Rod Serling affermò chiaramente in una rivista letteraria che per lui « La televisione è soddisfacente. E' una forma di arte che ha attinto alla radio, al cinema ed al teatro di prosa. E' vero che si basa sulla pubblicità. Ma è la stessa pubblicità degli annunci pubblicati dalle riviste accanto ad ottimi racconti. E' vero che ha dei limiti. Ma sono limiti accettabili e non bisogna poi dimenticare che la TV come mezzo di massa non ha che sette anni di età ».*

Quello che è curioso è che è proprio Serling, uno scrittore soddisfatto, quello che ha scritto il lavoro più profondamente cinico fra tutte le commedie ed i film che trattano dei retroscena della grande industria: Patterns. *Mentre è il realista convinto Chayefsky, così acutamente cosciente della « selvaggia introspezione » del nostro tempo, che più costantemente si è dedicato a commedie di impostazione tradizionalista. Le quali in sostanza non fanno che rafforzare i convenzionalismi che erano stati attaccati e ridicolizzati nei lavori polemici sugli anni della crisi americana, che hanno un posto così preminente nella genealogia del nuovo intimista realismo della televisione. Le sue tre commedie più conosciute, successivamente tradotte in film* Marty, The Catered Affair *(Pranzo di nozze) e* The Bachelor Party *(La notte dello scapolo) possono essere considerate come una specie di ciclo sul come si fa la corte a una donna e sul matrimonio presso la classe lavoratrice di una grande metropoli. Ciascun lavoro è imperniato su di una « piccola storia » e fa risaltare il « meticoloso realismo » che Chayefsky considera l'essenza dell'onestà del drammaturgo e che sembra essere l'ideale della scuola televisiva del realismo. E ciascun lavoro inoltre è pervaso dall'inizio alla fine da principi profondi di psicologia e sociologia, che attestano la sottile e totale relazione che esiste fra forma e contenuto del realismo televisivo e la filosofia etica, la scuola*

psicoanalitica e lo studio della casistica adottato dalla moderna scienza sociale.

A questo punto può essere opportuno rilevare che non può dirsi accidentale il fatto che nelle commedie televisive vi è una preponderanza di attori che, come Marlon Brando e Rod Steiger, seguono « il metodo », ossia lo stile dell' « Actors' Studio » di assorbire e poi proiettare le loro interpretazioni.

Tanto per cominciare, il precipuo carattere analitico dello stile « naturalistico » di Stanislavsky, ossia del Teatro d'arte di Mosca, dal quale deriva questo « metodo », si sviluppò nell'ambito del medesimo tardo movimento vittoriano, consistente nel cercare al disotto della superficie, che vide emergere la psicoanalisi freudiana. Inoltre, lo stesso « Actors' Studio », attraverso i suoi ispiratori Lee Strasberg ed Elia Kazan, deriva direttamente dal vecchio « Group Theater », che rimonta all'epoca della crisi americana, al tempo della coscienza sociale e del dramma proletario di Clifford Odets. Le commedie televisive, malgrado il loro costante lieto fine, sembrano molto spesso volere accentuare le meno edificanti, o nel migliore dei casi le meno eleganti vicende della vita di tutti i giorni, nelle quali gli attori agiscono come i molto affettati interpreti di un dramma clinico-psicologico o di un dramma sociale. E quando lo fanno, ciò deriva da una speciale teoria del realismo, che cerca di riprodurre « i tipi più identificabili e le situazioni più comuni », come dice Chayefsky. Parlando di « The Mother » e di Marty, *egli afferma: « Ho cercato di scrivere il dialogo come se esso fosse stato registrato su nastro. Ho cercato di immaginare le scene come se la macchina da presa fosse stata a fuoco sui personaggi a loro insaputa e li avesse colti in un momento qualsiasi della loro vita ».*

Una tale interpretazione del realismo giunge alla drammaturgia, alla regia ed alla recitazione dalle ideologie dell'arte, della politica e della psicologia, che hanno in comune una profonda anche se dissimulata sfiducia nella personalità intesa come unica, idiosincratica e comicamente o tragicamente splendida. In pratica, questo sforzo di inseguire il fatto comune drammatizzato considerandolo realtà contraddice se stesso come è dimostrato dalle opere migliori dello stesso Chayefsky, che tanto più riescono come drammi quanto più falliscono come semplice riproduzione della realtà. Per quanto un autore possa teorizzare sul modo in cui egli desidera avvicinarsi sempre più a quella che egli chiama « realtà », è sempre una « visione » della realtà che egli persegue, e questa stessa ricerca è un atto di creazione personale non di riproduzione. Uno scrittore può credere di stare ad ascoltare di straforo, il che è un'idea abbastanza originale in un'epoca come la nostra perfettamente organizzata per invadere la vita privata. Ma se i tipi che egli ascolta sono convincentemente genuini, quello che egli sente è tanto più autenticamente creato quanto più è percepito come vero e comunicato come reale.

Il principio della realtà dei realisti della televisione, Chayefsky, Rose, Serling ed il vasto gruppo di coloro che li seguono per nessun'altra ragione che quella di emulare il loro successo in un mezzo commerciale, può quindi essere considerato come una sintesi di tre elementi. Vi è l'idea che il reale deve essere cercato « nel meraviglioso mondo della normalità », che continua quella che è ormai una lunga tradizione di naturalismo di ispirazione politica, sviluppatosi principalmente nel teatro negli anni della grande crisi e nel cinema documentario e neo-realistico. Poi c'è la particolare importanza che la televi-

sione dà alle « piccole storie », dall'orizzonte volutamente limitato, a sostegno della vecchia idea che ciò è imposto dalle caratteristiche tecniche ed. economiche del mezzo. Ma la cosa più significativa di tutte può essere il diffondersi di una filosofia basata sulle scoperte in questo campo della moderna scienza sociale, che rivela la funzione non abbastanza apprezzata dei mezzi di informazione di massa come strumenti di volgarizzazione, per il bene o per il male, del continuo progresso scientifico.

Le spiegazioni che Chayefsky dà dei suoi personaggi sono permeate da una « mistica » della psicoanalisi, ciò che egli chiama « le primordiali spiegazioni freudiane dei nostri rapporti con gli altri ». Il giovane solitario di Marty, *per esempio, si sostiene simboleggi il prevalere fra gli americani di una « latente omosessualità » e del « complesso di Edipo ». Nella commedia di Serling* The Rack, *che è stata trasferita in un film piuttosto frammentario, il fatto del giovane ufficiale che viene processato per collaborazionismo col nemico in Corea viene spiegato, se non giustificato, con la privazione di affetto di cui ha sofferto dopo la morte della madre, mancandogli aperte attestazioni di affetto da parte del padre, un colonnello di carriera. Inoltre, sulla « società » ricade in ultima analisi la colpa del comportamento individuale di coloro che collaborarono in Corea, per non averli preparati sufficientemente per la prova, mentre poco merito si riconosce agli altri individui o ipotetiche collettività, che non lo fecero.*

L'accusa alla società, e l'assoluzione degli individui sulla base delle spiegazioni derivanti da motivazioni psicologiche e sociologiche, viene portata agli estremi della esagerazione retorica da parte di Reginal Rose. In Crime in the Streets, *che venne pure tradotto in film nel* 1956, *Rose ha ribadito la nuova, comune ed estremista interpretazione della delinquenza giovanile con il concetto di « delinquenza sociale », confondendo spiegazioni e giustificazioni, presentando la violenza patologica semplicemente come un comportamento di adolescenti mal guidati, e ritraendo i fin troppo convenzionali tipi di questo genere: il violento e amareggiato giovane ribelle, il suo fratello più giovane, i genitori confusi e disarmati ed infine il sempre presente e sempre indispensabile assistente sociale.*

E' curioso rilevare che meno di un anno dopo Rose creò quella che può considerarsi una nuova versione della stessa storia, Dino, *nella quale l'immagine del giovane ribelle è alquanto attenuata e quella degli altri adolescenti un po' meno calcata; e ciò a quanto pare per il fatto che aveva scoperto il sistema pedagogico « non orientativo » di Rogers. L'assistente sociale diventa un professionista arrivato di questa specialità; il problema del ragazzo è ancora più semplice: il fratello minore diviene un apprendista delinquente, ansioso di emularlo, e vi è poi l'introduzione della influenza moderatrice, cioè terapeutica, di una ragazza per bene, romantica e tranquilla.*

Un perfezionamento rispetto all'originale è pure evidente nel film tratto dalla commedia di Rose Twelve Angry Men. *Vi è approfondimento della tesi fondamentale, consistente nel fatto che i membri di una giuria recano il peso dei loro pregiudizi personali nell'esame di una accusa di omicidio che grava su di un giovane appartenente ad una minoranza etnica non meglio specificata. Questo film può essere paragonato al francese* Justice est faite *(Giustizia è fat-*

ta), che parimenti analizza le motivazioni di un gruppo di giurati in un processo per omicidio. Ma mentre quest'ultimo film si serve di tipi diversi per sostenere un punto di vista contrario al principio della imparzialità del sistema della giuria, Twelve Angry Men *ci mostra degli uomini che sono altrettanti tipi diversi, ciascuno dei quali esemplifica ambiguità di motivazioni riconoscibili come appartenenti alla tipologia delle scienze sociali. I problemi della responsabilità e della giustizia non sono in verità mai affrontati chiaramente, sebbene il film sia drammatico e finemente cesellato, ma sono incisi nell'esasperato relativismo della caratterizzazione dei personaggi.*

Il principio del molto in poco — il classico «Multum in parvo» — che distingue la teoria e la pratica del realismo della televisione, per sostenere la propria tesi ha molte più frecce al proprio arco che non considerazioni tecniche o di economia. Quando però allarga il suo orizzonte e sfocia nel cinema di derivazione teatrale, denuncia la facilità con la quale la tipica «piccola storia» può scadere nella banalità o apparire esageratamente microscopica. Ma il pericolo più grave è quello di un eccessivo semplicismo, anche se perseguito con giusti intenti; specialmente quando sia ampiamente nutrito da una così persuasiva ideologia scientifica, rimanendo al tempo stesso industrialmente pratico e commercialmente profittevole.

MARTIN S. DWORKIN

Cinema d'amatore a Montecatini e a Vibo Valentia

Fino allo scorso anno il Concorso nazionale del cinema d'amatore aveva fatto registrare alla maggior parte degli osservatori presenti un sempre più sensibile ed evidente impegno culturale — almeno per quanto riguardava i realizzatori più seri e più preparati — che ora invece si sarebbe disperso in molta confusione di idee e in una ragguardevole varietà di indirizzi, spesso incerti o avventati. Ma si tratta di un'opinione che per varie ragioni non possiamo condividere. Anzitutto, essa corrisponderebbe alla realtà delle cose soltanto se riferita alla categoria dei film a soggetto, il cui livello, invero, è stato quest'anno alquanto modesto. Non regge, invece, se estesa al settore documentaristico. Il quale, contrariamente a quanto potrebbe far supporre il criterio seguito dalla FEDIC di assegnare ad una giuria «B» (quindi in sottordine rispetto alla «A») il compito di valutare i film documentari, non rappresenta affatto un sottoprodotto del cineamatorismo; ma piuttosto — come ha avuto modo di sostenere anche Luigi Chiarini in una illuminata conversazione tenuta proprio quest'anno a Montecatini — il suo campo ideale d'espressione. Sono proprio i cineamatori che, dislocati perifericamente nelle varie regioni italiane, più dei professionisti stessi possono cogliere immagini genuine della realtà che li circonda. E non ci riferiamo ad una realtà ufficiale, fin troppo sbandierata; ma a quelle espressioni dimesse di vita quotidiana, spesso affrontata a prezzo di duri sacrifici, che quasi sempre sfuggono all'osservazione superficiale e che pur costituiscono la testimonianza più viva e toccante dei molti chiaroscuri della società italiana.

Tanto più degno di attenzione ci è apparso l'impegno di quei cineamatori che quest'anno, quasi di comune accordo, hanno avvertito l'esigenza di prendere posizione nei confronti di certi aspetti primitivi e scottanti della realtà del nostro Paese, cosa che in passato non si può dire in coscienza che sia sempre avvenuto. Non è un fenomeno trascurabile, dunque, né di poco peso culturale, che un gruppo di documentari come I cavatori *di Francesco Tarabella (Cine-Club Pietrasanta), come* La bianca montagna di Lipari *e* Sopralaterra *di G. Perosino e G. Surra (C.C. Torino), come* Roccadoria *di Nando Scanu (C.C. Sassari), come* Paese senza tempo *di Asti e Falcone (C.C. La Spezia), come* Paura *di Antonio Lenzoni (C.C. Padova), ci abbia dato modo di constatare, con maggiore o minore aderenza espressiva ai temi da ciascuno di essi affrontati, che nell'Italia del Centenario c'è ancora chi lavora alla cava di pomice o di marmo in maniera primordiale e sotto la continua minaccia di un pericolo mortale, ci sono paesi della Sardegna dove l'occasione di guadagnare con un duro lavoro cinquemila lire settimanali rappresenta un avvenimento senza precedenti, ci sono località ed abitanti del Meridione o del Polesine dimenticati nello squallore e nella miseria.*

I cavatori, *cui è stato assegnato il Trofeo FEDIC per la sua categoria, è senza dubbio il migliore fra tutti, in quanto al valore della denuncia della struggente condizione umana dei lavoratori alle cave di marmo delle Apuane aggiunge una vigile partecipazione di stile alla materia trattata. Esso venne realizzato dal giovane scrittore versiliese Sirio Giannini poco prima della sua morte, avvenuta circa due anni fa, per cui il montaggio ne rimase incompiuto. Soltanto di recente Francesco Tarabella, che del documentario aveva curato le riprese e a una cui poesia il Giannini si era ispirato per l'argomento, ha ripreso in mano quel materiale e lo ha elaborato in un'organica e compiuta struttura.*

Tra gli altri documentari di indagine sociale più sopra ricordati merita un cenno particolare anche Roccadoria. *Qui si sono volute rappresentare le primordiali condizioni di vita dei* 351 *abitanti di un piccolo paese della Sardegna, già castello fortificato dei Doria durante la dominazione genovese. La momentanea presenza di un cantiere stradale nei pressi del paese è, per gli uomini di Roccadoria, una vera e propria manna dal cielo: per qualche tempo una parte di essi potrà guadagnare, sia pure con un duro lavoro, cinquemila lire settimanali (le vogliono in monete di piccolo taglio, altrimenti non troverebbero nessuno al paese in grado di cambiarle), sufficienti per rimandare ancora per un po' la necessità di emigrare all'estero. L'indagine è svolta senza molte attenzioni formali; ma la scelta dei primi piani, l'immediata rispondenza di alcuni particolari significanti, pregni per se stessi di una straordinaria carica umana, sono tanto acute da non poter lasciare indifferenti lo spettatore, che volentieri sorvola su alcune prolissità del contesto.*

In un genere di nobile cinecronaca, per cui la realtà di comuni avvenimenti quotidiani viene registrata, per mezzo del teleobiettivo, nel suo immediato e spontaneo divenire, rientrano Il fierone *e* Festa nazionale *di Italo Bacci (C.C. Firenze),* Olimpiadi a Pieve di Teco *di Gabriele Candiolo e Alfredo Moreschi (C.C. Sanremo) e* La banda *del C.C. Bologna. Quasi tutti realizzati con*

cinepresa ad 8 *mm., questi documentari sono altrettanti taccuini di appunti su avvenimenti minimi di ogni giorno, e non mancano di investirsi, proprio per questo, di un certo fascino elementare ma a volte suggestionante.*

Molti sono stati anche i cineamatori che hanno preferito rifarsi ad una maniera documentaristica di tipo più tradizionale, vale a dire più aderente agli schemi correnti del cinema professionale. Esemplari in tal senso sono apparsi Antonio Gasbarrone *di Vinicio Zaganelli (C.C. Roma) e quasi tutti i prodotti del C.C. Bergamo: da* Fashion *di Gianni Mantelli, che riguarda non senza qualche annotazione di costume il lavoro delle modelle e dei fotografi di mode, a* Tramonto all'alba di *Bongiovanni-Capoferri-Rampini, di eccezionale valore didattico, da* Metri 5.200, lat. 0 *di Piero Nava, relativo ad una recente spedizione sul Monte Kenja, a* L'album dei Mille *di Romeo Fontana e Federico Rampini. Va sottolineato il particolare interesse culturale di quest'ultimo, eseguito su una serie di tavolette a colori — rinvenute di recente nel bergamasco — dipinte con tale e tanta immediatezza di particolari da un certo Nodari che fu al seguito dell'eroica spedizione, da costituire una specie di fedelissima «fotocronaca» illustrante parallelamente le celebri noterelle di Cesare Abba. Non a caso è proprio con una oculata selezione di queste ultime che gli autori del documentario hanno adeguatamente commentato i particolari dei disegni. Sul piano della cultura erudita vanno, infine, ricordati due buoni documentari d'arte*: Battistero *di Mario Neri (C.C. Siena) e* Solitudine e impressionismo *di Micheli e Parenti (C.C. Viareggio).*

Nell'ambito del film a soggetto non si sono avute, come è stato detto, rivelazioni di alcun genere. Le stesse quattro opere — Pellegrinaggio *di Pietro Corrado e Angelo Gorruso (C.C. Avellino), cui è stato assegnato il trofeo della categoria,* Solitudine *di Albano Viero e Sergio Tomasoni (C.C. Padova),* Il carabiniere *di Ruggero D'Adamo (C.C. Venezia),* Il silenzio del mare *di Liliana Amadei (C.C. Milano) — a nostro avviso più degne di una qualsiasi attenzione, sono risultate o di respiro limitato o, al contrario, non del tutto adeguate al tema affrontato, come è il caso del film della Amadei tratto dal noto racconto di Vercors.*

La vicenda di Pellegrinaggio *riguarda una vecchia mendicante che investe i suoi risparmi nell'acquisto di un biglietto per un pellegrinaggio in autocorriera ad Assisi. La partenza è fissata per la mezzanotte dalla piazza del paese; ma la pia vecchina, che per tutto il giorno si era preparata a quella partenza, si lascia infine sorprendere dal sonno e manca all'appuntamento. Ma il vero pellegrinaggio della fede — sembrano voler dire gli autori — è proprio lei a compierlo, piuttosto che quegli altri semplici turisti in gita di piacere. Un senso di intima religiosità traspare qua è la dalle pieghe del racconto, che si raccomanda anche per una certa dimensione che è stata data ad una varietà di elementi umani atti a suggerire l'ambiente in cui la storia è collocata.*

Solitudine, *oltre che alla sensibile interpretazione dell'attrice dilettante Maria Paola Ancona, affida i suoi meriti ad una introspezione psicologica a volte sottile e al lodevole pudore con cui gli autori sono riusciti a contenere in una serie di situazioni e di incontri le scabrosità del tema (una giovane donna, che vive in campagna con la madre in una solitudine senza affetti, viene sensibilizzata nei suoi istinti femminili a contatto con il mondo esterno).*

D'Adamo, con Il carabiniere, *non ha potuto fare a meno di indulgere ancora una volta, dopo* Due soldi di gesso, *ad una vena patetica che ormai gli dobbiamo riconoscere congeniale. Tuttavia, non possiamo negare che il protagonista del suo film possegga una dimensione concreta sul piano umano né che un clima di tensione rattenuta sia efficacemente ricreato nella fase centrale del racconto, che vede il carabiniere avventurarsi a rischio della vita in un campo minato per trarre in salvo un bambino. Poichè siamo in tema di racconti patetici dobbiamo accennare anche al film di Luigi Nucci* Atto d'amore *(C.C. Firenze), non fosse altro che per la disinvoltura tecnica con cui esso è orchestrato e per la sincerità di certi accenti. Mentre altri buoni esempi di impiego adeguato del mezzo tecnico sono quelli de* Il moscone *di Gigi Volpati (C.C. Vigevano), ricavato da una novella di Giovanni Mosca, e di* Got mit Uns *del C.C. Viareggio, ispirato alla Resistenza: altra cosa, insomma, dalle semplici suggestioni formali alle quali si affidano le immagini di* Nicolino *di Giovanni-Griva-Parmigiani (C.C. La Spezia) o de* Il ricordo *di Renato Massia (C.C. Torino).*

Felici occasioni, sprecate a causa di sommarie o inadeguate realizzazioni, sono state quelle offerte dai soggetti di Stetoscopio *di Asti e Giovannoni (C.C. La Spezia) e de* Il calabrese *di Candiolo e Moreschi (C.C. Sanremo). Particolarmente quest'ultimo, che — nell'impostazione della figura di un contadino calabrese trasferitosi in Liguria per lavorare alle piantagioni di fiori e deciso, sia pure al prezzo del più strenuo lavoro, ad accattivarsi la stima della gente del luogo, a guadagnarsi l'amore di una ragazza e ad entrare a far parte della nuova comunità con gli stessi diritti — ricorda qualcosa del* Rocco *di Visconti, avrebbe meritato una più attenta e più ampia strutturazione in sede di sceneggiatura. Questa è stata soltanto una parziale delusione da parte dei due cineamatori sanremesi che l'anno scorso si erano ben altrimenti impegnati con* L'ultimo giuoco. *Ma ben più gravi e imprevedibili sono stati i cedimenti espressivi di Piero Livi (C.C. Olbia) e di Nino Rizzotti (C.C. Milano), che dai pregevoli risultati di* Visitazione *e* L'uomo di Ronco *sono passati ai farraginosi e improbabili racconti de* Il faro *e* Caldo.

Resta da dire che due buoni disegni animati sono stati Historia de la rota *di Angelo Botta (C.C. Pinerolo) e* Dai sai ai lai *di Pannaggi e Sartini (C.C. Macerata), e che nell'ambito del film per ragazzi e del film « di fantasia » — rispettivamente con* L'ussaro *di Gian Luigi Ceruti (C.C. Rovigo) e con* Arte e natura *di Giuseppe Rasia del Polo (C.C. Padova) — il meglio è stato soltanto il mediocre.*

A meno di un mese di distanza dal XII Concorso di Montecatini, il salto che ci ha portato ad assistere alla « Terza Mostra d'Arte del film d'amatore » di Vibo Valentia (Catanzaro) è stato ragguardevole, e non soltanto per ragioni geografiche. Si deve riconoscere che l'incontro di Vibo è stato una cosa modesta, per cui alla scarsezza dei mezzi si è supplito con molta buona volontà. Tuttavia, da tale incontro abbiamo ricevuto un'impressione che avremmo preferito riportare da Montecatini stessa. Non ci riferiamo alla « Mostra » vera e propria, nella quale figurava soltanto una ventina di film, del resto già apparsi al Concorso nazionale, e che si è giustamente conclusa senza l'assegnazione del primo premio assoluto (mancavano le opere prime classificate dalle

due giurie di Montecatini, in quanto riservate al Concorso internazionale dell'UNICA), bensì ai tre dibattiti sui possibili rapporti fra i cineamatori e i circoli culturali del cinema, il cinema professionale, la televisione. Dalle animate, ma sempre serene, discussioni che ne sono scaturite si è avvertita unanimemente la necessità di fare qualcosa per incoraggiare le esigenze culturali del cineamatorismo italiano e le sue espressioni più mature e più valide, e di provvedere affinché il suo pur modesto patrimonio non continui ad essere inutilmente disperso e misconosciuto. Si tratta, in breve, di smuovere la FEDIC, che molto potrebbe solo se lo volesse, dalla sua inerzia, dalle sue stanche abitudini, dal suo timore di affrontare i problemi e le responsabilità, e soprattutto di riconoscere i diritti della cultura. Se l'incontro di Vibo Valentia avrà contribuito ad agitare anche soltanto un po' quelle acque stagnanti, si potrà dire che si sarà acquistato un merito che a Montecatini non possiamo ancora riconoscere.

LEONARDO AUTERA

I film

Cimarron

(Cimarron)

R.: Anthony Mann - *s.*: dal romanzo di Edna Ferber (1930) - *sc.*: Arnold Schulman - *f.* (Cinemascope, Metrocolor): Robert L. Surtees - *m.*: Franz Waxman - *scg.*: George W. Davis, Addison Hehr - *co.*: Walter Plunkett - *mo.*: John Dunning - *int.*: Glenn Ford (Yancey Cravat), Maria Schell (Sabra Cravat), Anne Baxter (Dixie Lee), Arthur O'Connell (Tom Wyatt), Russ Tamblyn (il ragazzo Cherokee), Mercedes McCambridge (Sarah Wyatt), Vic Morrow (Wes), Robert Keith (Sam Pegler), Charles McGraw (Bob Yountis), Henry Morgan (Jesse Rickey), David Opatoshu (Sol Levy), Aline MacMahon (signora Pegler), Lili Darvas (Felicia Venable), Edgar Buchanan (Neal Hefner), Mary Wickes (signora Hefner), Royal Dano (Ike Howes), Vladimir Sokoloff (Jacob Krubeckoff), L.Q. Jones, Dawn Little Sky, Eddie Little Sky, George Brenlin - *p.*: Edmund Grainger per la M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1960 - *d.*: M.G.M.

The Magnificent Seven

(I magnifici sette)

R.: John Sturges - *sc.*: William Roberts, ispirata al film *I sette samurai* - *f.* (Panavision - Technicolor): Charles Lang, jr. - *m.*: Elmer Bernstein - *scg.*: Edward Fitzgerald - *mo.*: Ferris Webster - *e. s.*: Milt Rice - *int.*: Yul Brynner (Chris), Eli Wallach (Calvera), Steve McQueen (Vin), Horst Buchholz (Chico), Charles Bronson (O'Reilly), Robert Vaughn (Lee), Brad Dexter (Harry Luck), James Coburn (Britt), Vladimir Sokoloff (il vecchio), Rosen da Monteros (Petra), Jorge Martinez de Hoyos (Hilario) - *p.*: John Sturges per la Mirisch Company - *d.*: Dear.

Edna Ferber con patriottico slancio va dedicando un romanzo a ciascuno degli Stati dell'Unione. Ricordiamo il film fiume nato dal suo libro fiume sul Texas, *The Giant* (Il gigante, 1956), e il recente *Ice Palace* (Lo zar dell'Alaska, 1960) omaggio alla incorporazione della quarantanovesima stella nella bandiera nazionale. Ma *Cimarron,* uno dei suoi primi successi (1930) e uno dei libri più fortunati del ciclo, rimane il prototipo ideale. La storia dell'Oklahoma tra la fine del mito « western » e la prima guerra mondiale costituisce nella vasta opera della Ferber il pilone che reggerà tutto l'edificio a venire e infatti molti volumi successivi non ne sono che la semplice riscrittura applicata ad una diversa carta geografica. *Cimarron* come romanzo pseudostorico è un robusto pezzo d'America, scritto con la vivacità di Zane Grey e i battaglieri e patetici accenti della « Capanna dello Zio Tom ». Più oltre dell'intreccio d'amore, di cavalli e di fucili si può seguire sempre con interese la trafila, non di rado contraddittoria, delle occasioni della civiltà americana che si genera da sé sola grazie ad uomini bizzarri, che usano la forza e ragionano contro la violenza, credono nella pace e vanno a cercare la guerra, costruiscono le città e abbandonano le famiglie: usciti dalla secessione questi uomini sentono di avere vinto e per-

duto contemporaneamente. E un minimo di sudismo romantico e intollerante dà più sapore alla loro operante e acerba democrazia.

Cimarron ha trovato la strada del cinema una trentina d'anni fa grazie al regista Wesley Ruggles, e una critica retrospettiva abbastanza generosa ha legato a quel vecchio film l'appellativo di piccolo classico del West. In effetti il primo *Cimarron* si raccomandava per un'unica sequenza, realizzata con indubbia pulizia: quella introduttiva della corsa dei carri coperti dei pionieri verso la terra libera da occupare nel nuovo Stato col diritto del primo occupante. A trent'anni di distanza il regista Anthony Mann ha ripreso il soggetto per una seconda versione, senza mutare notevolmente né il fondamento letterario né le tappe del precedente film, ma saggiamente optando verso le risorse dello spettacolo naturale e tradizionale. Mann non è regista privo di personalità, possiede un indiscutibile senso corale ed è forse — con Delmer Daves: pensiamo a *The Hanging Tree* (L'albero degli impiccati, 1958) — il solo regista lirico, o almeno « idillico », del genere « western ». Non istintivo e alquanto raffinato, rappresenta un po', com'è noto, la tendenza anti-Ford. E poiché il cinema è tuttora fittamente popolato di emuli di Ford, un distacco nell'impostazione può interessare. Comunque la storia di *Cimarron* esula per sua natura dalla condotta abituale del « western ». Tende ai problemi del Novecento, all'Ovest già industrializzato, persino — ciò che Edna Ferber non scorda mai — ai dibattiti di razza. Inoltre, scritta da una donna, non fa a meno d'insinuare tra le righe una vena di placido ma irremissibile spirito matriarcale. Maria Schell con la sua aria non invadente di finta ingenua e di testarda vera corrobora quest'aspetto del film. Glenn Ford, pistolero-avvocato, impersona simpaticamente l'essenza duplice del pioniere americano deciso a rispettare e a inventare la legge nello stesso momento. Certo la sociologia della Ferber è tagliata a colpi d'ascia, ma ogni tanto in questi due caratteri-tipo trapelano delle aperture psicologiche interessanti, che eserciteranno in futuro il loro peso sulla vita comunitaria del Paese. In tal senso, i due personaggi — come i due attori scelti — possono dirsi esemplari.

L'ariosità degli esterni, specie nei campi lunghi e lunghissimi, è ottenuta con magistrale percezione. Una natura agreste, pulita e crepuscolare che si pone dolcemente alle spalle della « nascita della Nazione ». Non è che cornice, è vero. Ma non fa nulla perché il Far West è ancora una delle cornici più belle che il cinema possa vantare.

Abbiamo parlato d'idillio. Sotto spoglie più mosse lo è anche un altro « western » degli ultimi tempi, che ha inaspettatamente totalizzato cifre da record sia in patria che in Italia. S'intitola *The Magnificent Seven* e lo ha diretto John Sturges, regista tranquillo che nel film d'avventura ha trovato vasto campo d'azione. Il caso di *The Magnificent Seven* è curioso, poiché non si tratta d'un « western » originale o comunque riesumato dalla tradizione americana; ma del riadattamento del film giapponese *Shichi-nin no Samurai* (I sette samurai, 1954) di Akira Kurosawa, vincitore di un Leone a Venezia alcuni anni fa. Pare che gli americani traggano successi considerevoli e proventi proporzionati ai successi da questo tipo di importazione (già abbiamo veduto sulle scene il film *Rashomon* trasformato in commedia da due sceneggiatori statunitensi). Qui la manipolazione era probabilmente

più facile perché *Shichi-nin no Samurai,* opera tutta attiva ed agitata, meglio confina con le regole dell'avventura cinematografica americanamente intesa; e già per questo ed altri film di Kurosawa la critica occidentale aveva parlato di affinità « western » di derivazione spettacolare e sentimentale, per cui a un certo punto si potrebbe vantare un diritto di restituzione, o almeno la curiosità di fare la prova del nove su quest'asserita somiglianza.

Il film di Sturges, abbondante, sgargiante nei colori, cavalleresco nell'impronta mimica e nel parlato, si farebbe apprezzare sul piano del « western » decoroso anche come prodotto a sé. In tutti i casi gli manca in molte parti quella carica eroica del film di prateria vecchia maniera, e, ad onta dei morti e dei conflitti sanguinosi, anche la realistica crudezza del cosiddetto « western maggiorenne ». E' un « western » che si uccide con la sua stessa dolcezza, con il desiderio della dimostrazione predicatoria, col vagheggiarsi e centellinarsi i suoi personaggi: si veda l'uso enfatico, insistente, con cui sono spremuti oltre la loro reale funzione alcuni caratteristi d'ottima qualità: il Bernardo-Charles Bronson, il taciturno lanciatore di coltelli James Coburn nel quale dovremmo ravvisare, se abbiamo bene inteso, il samurai Kyuzo, scimmiesco combattente dalla lama veloce del film di Kurosawa. In genere il personaggio predomina, ciascuno ha la sua porzione di film da rivendicare. E se ciò dimostra tassativamente l'insufficienza di Yul Brynner, messo in ombra da collaboratori nuovi o quasi ignoti o finora impiegati in tutt'altro modo — Steve McQueen, che ha un inizio alla Gary Cooper giovane, o l'austriaco Horst Buchholz — tanta recitazione copre il quadro. Per chi abbia veduto l'equivalente giapponese, *The Magnificent Seven* è divenuto una storia in tutta luce e tutta sostanza, profilata su termini divistici, conchiusa nei suoi significati immediati. Non si cerchino la fulgidezza di forme, il grigio misterioso della pioggia orientale, le positure e gli impennamenti da grand'epica che le cadenze guerresche di Kurosawa portavano dentro. Il film giapponese era una canzone di gesta. Qui in *The Magnificent Seven* ci sono le gesta, ma non c'è la canzone, ovvero l'armonia, dell'opera d'arte.

TINO RANIERI

Film usciti a Roma dal 1.-II al 31-V-1961

a cura di ROBERTO CHITI

(Continuazione e fine dal numero precedente)

L'abbraccio del ragno, L' - v. *Ein Toter Hing im netz.*
A 17 anni non si piange - v. *Mein 17 Weint Man nicht.*
Alberto e i pappagalli (*già*: I pappagalli) (riedizione).
Al di là dell'orrore - v. *Die Nachte und der Satan.*
Alibi era perfetto, L' - v. *Beyond A Reasonable Doubt* (riedizione).
Alì, mago d'Oriente - v. *The Wizard of Baghdad.*
Alla conquista dell'infinito - v. *I Aim at the Stars.*
Allegri veterani - v. *Les vieux de la vieille.*
All'inferno per l'eternità - v. *Hell to Eternity.*
All'ultimo minuto - v. *L'homme à femmes.*
A me piace la galera - v. *There Was A Crooked Man.*
Angelo di Assisi, L' - v. *La tragica notte di Assisi.*
Avventure di Robinson, Le - v. *Robinson soll nicht sterben.*
Baia di Napoli, La - v. *It Started in Naples.*
Ballata selvaggia - v. *Blowing Wild* (riedizione).
Banda degli implacabili, La; *già*: Catene della colpa - v. *Out of the Past* (riedizione).
Canaglie dormono in pace, Le - *The Hoodlum Priest.*
Canto dell'usignolo, Il - v. *La saeta del ruisenor.*
Carosello matrimoniale - v. *The Marriage Go-Round.*
Caso Maurizius, Il - v. *L'affaire Maurizius* (riedizione).
Cavaliere della valle solitaria, Il - v. *Shane* (riedizione).
Cenere e diamanti - v. *Popiol i diament.*
Cerchio rosso, Il - v. *Der Rote Kreis.*
Che nessuno scriva il mio epitaffio - v. *Let No Man Write My Epitaph.*
Circo a tre piste - v. *Three King Circus* (riedizione).
Città del ricatto, La - v. *Portland Expose.*
Conquista delle Gallie, La - v. *La schiava di Roma.*
Corruzione - v. *The Bribe* (riedizione).
Danger; *già*: Sabotatori - v. *Saboteur* (riedizione).
Delitto per delitto; *già*: L'altro uomo - v. *Strangers on A Train* (riedizione).
Desiderio nel sole - v. *The Sins of Rachel Cade.*
Diario di un condannato - v. *Lawless Breed* (riedizione).
Divisione Lebensborn - v. *Lebensborn.*
Donna di vita - v. *Lola.*
Donne da vendere - v. *Mannequins fur Rio/ There Were So Young.*
E' arrivata la felicità - v. *Mr. Deeds Goes to Town* (riedizione).
Erba del vicino è sempre più verde, L' - v. *The Grass Is Greener.*
Estate d'amore, Un' - v. *Sommarlek.*
Ferro e fuoco in Normandia - v. *Soldatensender Calais.*
Fronte del porto - v. *On the Waterfront* (riedizione).
Frusta di sangue - v. *The Great Jesse James Raid.*
Fuoco incrociato - v. *Man or Gun.*
Furia e passione - v. *Flesh and Fury* (riedizione).
Gang del kimono, La - v. *Piccadilly Third Stop.*
Gioventù nuda - v. *Terrain vague.*
Giubbe nere e calze rosa - v. *Jazz Boat.*
Giulio Cesare - v. *Julius Caesar* (riedizione).
Grande cielo, Il - v. *The Big Sky* (riedizione).
Grande dittatore, Il; *già*: Il dittatore - v. *The Great Dictator* (riedizione).
Grande impostore, Il - v. *The Great Impostor.*

Grande peccato, Il - v. *Sanctuary.*
Gran vita, La - v. *Kunstseidene Mädchen / La grande vie.*
Guerra di gangsters - v. *The Purple Gang.*
Gunga Din - v. *Gunga Din* (riedizione).
Imprevisto, L'.
Incensurati, Gli.
Inferno addosso, L'.
Inverno ti farà tornare, L' - v. *Une si longue absence.*
Io amo, tu ami.
Io bacio, tu baci.
Ivanhoe - v. *Ivanhoe* (riedizione).
Ivan il terribile - v. *Ivan Groznyi* (riedizione).
Jazz in un giorno d'estate - v. *Jazz On A Summer's Day.*
Krusciov in America - v. *N.S. Khrushchov v Amerike.*
Ladro di Bagdad, Il.
Legge di guerra.
Legione del Sahara, La - v. *Desert Legion* (riedizione).
Lettera non spedita, La - v. *Nespraviennoe pismo.*
Lui, lei e il nonno.
Lunga estate calda, La - v. *The Long, Hot Summer* (riedizione).
Maciste nella terra dei ciclopi.
Marina - v. *Marina.*
Marines all'assalto; *già*: Iwo Jima, deserto di fuoco - v. *Sands of Iwo Jima* (riedizione).
Mariti in pericolo.
Massacro di Fort Apache, Il - v. *Fort Apache* (riedizione).
Mezzogiorno di fuoco - v. *High Noon* (riedizione).
Miliardaria, La - v. *Millionairess.*
Missili in giardino - v. *Rally Round the Flag, Boys* (riedizione).
Mobby Jackson.
Mogli degli altri, Le - v. *Ravissante.*
Moglie di mio marito, La.
Mondo di Suzie Wong, Il - v. *The World of Suzie Wong.*
Montecassino nel cerchio di fuoco; *già*: Montecassino.
Mostro di Londra, Il - v. *Two Faces of Dr. Jekyll.*
Nella morsa delle S.S. - v. *Mein Schulfreund.*
Nel tuo corpo l'inferno - v. *Tread Softly, Stranger.*
Notte, La.
Notti calde a Tokio - v. *Shori-sha.*
Nuda per il diavolo - v. *Ich war ihm Horig.*
Occhio ipnotico - v. *The Hypnotic Eye.*
Odissea nuda.
Onorata società, L'.
Operazione Commandos, - v. *They Who Dare.*
Operazione Eichmann - v. *Operation Eichmann.*
Operazione mistero - v. *Hell and High Water* (riedizione).
Per chi suona la campana - v. *For Whom the Bell Tolls* (riedizione).
Pic-nic in Africa - v. *Münchhausen in Afrika.*
Primo uomo sulla luna, Il - v. *Man in the Moon.*
Psycosissimo.
Ragazza con la valigia, La.
Ragazza in vetrina, La.
Ragazza supersprint, La - v. *Les portes claquent.*
Ragazzi in provincia - v. *The Rat Race.*
Relitto, Il.
Rio Bravo - v. *Rio Grande* (riedizione).
Rio Negro - v. *Os bandeirantes.*
Robin Hood e i pirati.
Rocco e le sorelle.
Saboratori - v. *Danger* (riedizione).
Saludos amigos - v. *Saludos amigos* (riedizione).
Scacco alla follia - v. *Schachnovelle.*
Schiava di Roma, La (La conquista delle Gallie).
Seminole - v. *Seminole* (riedizione).
Sepolcro dei re, Il.
Sergente York, Il - v. *Sergeant York* (riedizione).
Sette sfide, Le.
Sicario, Il.
Sospetto - v. *Suspicion* (riedizione).
Sotto il sole rovente; *già*: Il diario di un condannato - v. *The Lawless Breed* (riedizione).
Spade senza bandiera.
Sparate a vista! - v. *Pretty Boy Floyd.*
Spiaggia del desiderio, La - v. *Where the Boys Are.*
Spostati, Gli - v. *The Misfits.*
Sua Eccellenza si fermò a mangiare.
Suspicion; *già*: Sospetto - v. *Suspicion* (riedizione).
Svedesi, Le.
Tartari, I.
Terrore viene d'oltretomba, Il - v. *La momia Atzeka contra el robot humano.*
Tom e Jerry sul sentiero di guerra.
Totò, Peppino e la dolce vita.
Tragica notte di Assisi, La (L'angelo di Assisi).
Ultimo dei Vichinghi, L'.
Ultimo paradiso, L' (riedizione).
Vagabondo della foresta, Il - v. *Rachel and the Stranger* (riedizione).

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione. I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera, Ernesto G. Laura e Tino Ranieri.

GO NAKED IN THE WORLD (Va nuda per il mondo) — **r.** e **sc.**: Ranald MacDougall - **s.**: da un romanzo di Tom T. Chamales - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Milton Krasner - **m.**: Adolph Deutsch - **scg.**: George W. Davis, Edward Carfagno - **mo.**: John McSweeney - **e. s.**: Robert R. Hoag - **c.**: Helen Rose - **int.**: Gina Lollobrigida (Giulietta Cameron), Anthony Franciosa (Nick Stratton), Ernest Borgnine (Peter Stratton), Luana Patten (Yvonne), Will Kuluva (Argus Diavolos), Philip Ober (Josh Kebner), Nancy R. Pollock (Mary Stratton), John Kellogg (Cobby), Tracey Roberts (Diana), Yale Wexler (Charles Stacy), Rodney Bell (Parkson), John Gallaudet (Rupert), Chet Stratton (Jack), Maggie Pierce (ragazza), Bill Smith (ragazzo) - **p.**: Aaron Rosenberg per la M.G.M.-Arcola - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

GRASS IS GREENER, The (L'erba del vicino è sempre più verde) — **r.**: Stanley Donen - **s.**: dalla commedia omonima di Hugh e Margaret Williams - **sc.**: Hugh e Margaret Williams - **f.** (Technirama, Technicolor): Christopher Challis - **m.** e **canzoni**: Noël Coward - **scg.**: Paul Sheriff e Felix Harbord - **mo.**: James Clarke - **int.**: Cary Grant (Victor Rhyall), Deborah Kerr (Hilary Rhyall), Robert Mitchum (Charles Delacro), Jean Simmons (Hattie), Moray Watson (Sellers) - **p.**: Stanley Donen e James Ware per la Grandon - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Universal.

GREAT IMPOSTOR, The (Il grande impostore) — **r.**: Robert Mulligan - **s.**: da un romanzo di Robert Crichton - **sc.**: Liam O'Brien - **f.**: Robert Burks - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: Alexander Golitzen, Harry Bumstead - **mo.**: Fred Knudtson - **int.**: Tony Curtis (Ferdinand Waldo Demara, jr.), Karl Malden (padre Devlin), Edmond O'Brien (capitano Glover), Arthur O'Connell (Chandler), Gary Merrill (Ferdinand Demara, sr.), Joan Blackman (Cathy Lacey), Raymond Massey (Abbot Donner), Robert Middleton (Brown), Doodles Weaver (fittavolo), Jeanette Nolan (mamma Demara), Sue Anne Langdon (Eulalie), Frank Gorshin (Barney), Larry Gates (cardinale), Richard Sargent (Hotchkiss) - **p.**: Robert Arthur per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Universal.

Robert Mulligan aveva cominciato con un film drammatico, Fear Strikes Out *(Prigioniero della paura,* 1958*); continua con una commediola bizzarra,* The Great Impostor *(Il grande impostore,* 1960*), ma sotto la corteccia è ancora lo stesso stimolo a far partire il film, un complesso d'inferiorità e d'insufficienza. Il trasformismo a scopo terapeutico: Tony Curtis, giovane di bei modi, si fa volta a volta istruttore carcerario, medico, pio frate e altre cose per ottenere la considerazione del prossimo e convincere sè stesso che la « relazione umana » conta più dell'istruzione scolastica e che il vestito — specie quando si fa in qualche modo uniforme — vale più di chi lo indossa. L'insieme è abbastanza divertente, anche quando si inclina apertamente verso l'edificazione e il moralismo: ci sarebbero tutti i dati per un discorsetto ameno sui volti dell'Autorità e del Successo nella*

società americana. Allorché l'ammiccamento si fa più distinto, ci accorgiamo dell'ottimo film che The Great Impostor *avrebbe potuto diventare. Il cinema umoristico italiano, cui piace vagolare ai limiti dello stesso seminato, usa in genere minore eleganza. Con la stessa libertà di scherzo, e con Alberto Sordi che è più bravo di Tony Curtis in questi fregolismi, anche noi potremmo ridere intelligentemente ogni tanto.* (T.R.).

GREAT JESSE JAMES RAID, The (La frusta di sangue) — **r.**: Reginald Le Borg - **s.** e **sc.**: Richard Landau - **f.** (Ansco color - ediz. ital. in bianco e nero): Gilbert Warrenton - **m.**: Bert Shefter - **scg.**: George Van Marter - **mo.**: Carl Pierson - **int.**: Willard Parker (Jesse James), Barbara Payton (Kate), Tom Neal (Arch Clements), Wallace Ford (Elias Hobbs), James Anderson (Jorette), Jim Bannon (Bob Ford), Richard Cutting (Sam Wells), Barbara Woodall (Zee), Mary Treen, Earl Hodgins, Tom Walker, Joanne Arnold, Helene Hayden, Steve Pendleton, Bob Griffin, Robin Morse, Ed Russell, Rory Mallinson - **p.**: Robert L. Lippert jr. per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: regionale.

HELL TO ETERNITY (All'inferno per l'eternità) — **r.**: Phil Karlson - **altri int.**: Tsuru Aoki Hayakawa (mamma Une), Bob Okazaki (papà Une), Michi Kobi (Sono), George Shibata (Kaz), Reiko Sato (Famika), George Takai (George), George Matsui (George bambino), Nicky Blair (Martini), Richard Gardner (Polaski).

Vedere giudizio di G. C. Castello a pag. 38 *e altri dati a pag.* 62 *del n.* 2-3, *febbraio-marzo* 1961 *(Mar del Plata* 1961*).*

HOMME À FEMMES, L' (All'ultimo minuto) — **r.**: Jacques Gérard Cornu - **s.**: dal romanzo « Shadow of Guilt » di Patrick Quentin - **adatt.** e **sc.**: Alain Cavalier, Jacques Cornu, Paul Gegauff, Maurice Clavel - **f.**: Jean Tournier - **m.**: Claude Bolling - **scg.**: Roger Briaucourt, Gilbert Margerie - **int.**: Danielle Darrieux (Gabrielle / Françoise), Mel Ferrer (Georges Gauthier), Pierre Brice (Marc), Catherine Deneuve (Catherine), Alan Scott (Laurent), Claude Rich (ispettore) - **p.**: Les Film du Cyclope - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: regionale.

HOODLUM PRIEST, The (Le canaglie dormono in pace) — **r.**: Irving Kershner.

Vedere giudizio di G. Calendoli e dati in questo numero (*Cannes* '61).

HYPNOTIC EYE, The (Occhio ipnotico) — **r.**: George Blair - **s.** e **sc.**: Gitta e William Read Woodfield - **f.**: Archie Dalzell - **m.**: Marlin Skiles - **e. s.**: Milt Olsen - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: Jacques Bergerac (il grande Desmond), Merry Anders (Dodie Wilson), Marcia Henderson (Marcia Blane), Allison Hayes (Justine), Joe Partridge (Dave Kennedy), Guy Prescott (dott. Hecht), James Lydon (dottore d'emergenza), Carol Thurston (Doris Scott) - **p.**: Charles B. Bloch per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Lux.

I AIM AT THE STARS (Alla conquista dell'infinito) — **r.**: J. Lee-Thompson - **s.**: George Froeschel, U. Wolter, H. W. John - **sc.**: Jay Dratler - **f.**: Wilkie Cooper - **m.**: Laurie Johnson - **scg.**: Hans Berthel - **mo.**: Frederick Wilson - **int.**: Curd Jürgens (Wernher von Braun), Herbert Lom (Anton Reger), James Daly (magg. William Taggert), Gia Scala (Elizabeth Beyer), Victoria Shaw (Maria), Adrian Hoven (Mischke), Karel Stepanek (capitano Dornberger), Helmo Kindermann (gen. Kulp), Eric Zuckmann (Himmler), Austin Willis (John B. Medaris), Gunther Mruwka (W. von Braun bambino), Arpad Diener (Herst), Hans Schumm (il barone von Braun), Lea Seidel (la baronessa von Braun), Gerard Heinz (prof. Oberth), Peter Capell (dott. Newmann) - **p.**: Charles H. Schneer per la Morningside Worldwide / Fama - **o.**: U.S.A.-Germania Occid. - **d.**: Ceiad-Columbia.

ICE PALACE (Lo zar dell'Alaska) — **r.**: Vincent Sherman - **s.**: dal romanzo di Edna Ferber - **sc.**: Harry Kleiner - **f.** (Technicolor): Joseph Biroc - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Malcolm Bert - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Richard Burton (Zeb), Robert Ryan (Thor), Carolyn Jones (Bridie), Martha Hyer (Dorothy), Jim Backus (Dave Husack), Ray Danton (Bay), Diane McBain (Christine), Karl Swenson (Scotty), Barry Kelley (Einer Wendt), Shirley Knight (Grace), Sheridan Comerate (Ross), George Takei (Wang), Steve Harris (Christopher

all'età di 16 anni) - **p.**: Henry Blanke per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

Edna Ferber, affetta da gigantismo letterario, ha cantato le distese del West americano in Cimarron *(I pionieri del West,* 1931; *oggi rifatto da Anthony Mann) e quello del Sud americano in* Giant *(Il gigante,* 1956). *In* The Ice Palace *è la volta del Nord, la vita dell'Alaska dal* 1919 *alla proclamazione a* 49° *Stato. Mutano gli scenari ma l'esercizio narrativo è evidentemente lo stesso: consiste nel far coincidere le sorti della terra con quelle di una famiglia più o meno avventurosa, in seno alla quale si verificano al momento opportuno e su scala ridotta gli stessi travagli di razza, d'economia, d'ideologia da cui dovrà nascere a un certo punto la nuova coscienza americana. Esercizio non privo di pericoli, com'è facile arguire, costretto ad emblematizzare a dritta e a manca senza riguardo. L'edizione cinematografica del romanzo ha a sua volta altre esigenze di sintesi. Nessuna meraviglia quindi se* The Ice Palace *trasferito sullo schermo si presenta come un pittoresco panottico patriottico-divulgativo, reso anche più sommario da tagli di alleggerimento. Le constatazioni di fondo, inoltre, somigliano a certa sociologia superomistica, già cara a Jack London, nella quale non è semplice riconoscere un'autentica vocazione democratica: il capitalismo ad oltranza, come in* Cimarron *e* Giant, *risulta accettabile venendo da uomini che sono ex pionieri; e i problemi di razza non appaiono mai disgiunti dall'idillio amoroso, come accadeva già ai tempi di David Belasco, lasciando la sensazione che si possano sempre risolvere in famiglia con i fiori d'arancio.* (T.R.).

ICH WAR IHM HORIG (Nuda per il diavolo) — **r.**: Wolfgang Becker - **s.**: da un romanzo di C. C. Winter - **sc.**: Kurt Heuser - **f.**: Kurt Hasse - **m.**: Klaus Ogermann - **scg.**: Wolf Englert, Ernst Richter - **mo.**: Wolfgang Flaum - **int.** Barbara Rütting (Irene Klinger), Carlos Thompson (Nicolas Stein), Wolfgang Preiss, Kai Fischer, Sigfried Lowitz, Maria Stadler, Michl Lang, Lina Carstens, Corny Collins, Lukas Ammann - **p.**: Carlton / Eichberg - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

IMPREVISTO, L' — **r.**: Alberto Lattuada.
Vedere dati a pag. 58, *n.* 6, 1961.

INCENSURATI, Gli — **r.**: Francesco Giaculli - **s.** e **sc.**: Sandro Continenza e Dino Verde - **f.**: Carlo Montuori - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Piero Filippone - **c.**: Giulia Mafai - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Peppino De Filippo (Giuseppe Corona), Marisa Merlini (la moglie), Claudia Mori (la figlia), Luigi De Filippo (Sfilatino), Vittorio De Sica (attore fumetti), Ugo Tognazzi (il contadino), Alberto Bonucci (regista fumetti), Raimondo Vianello (commissario), Nadine Duca (attrice), Aldo Bufi Landi (I° bandito), Vincenzo Musolino (II° bandito), Linda Sini (la vedova), Pino Ferrara (il fidanzato) - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Incei.

INFERNO ADDOSSO, L' — **r.**, **s.** e **sc.**: Gianni Vernuccio, da un'idea di Damiano Damiani - **f.**: Romolo Garroni - **m.**: Pier Emilio Bassi - **scg.**: Francesco de Stefano - **mo.**: G. Vernuccio - **int.**: Annabella Incontrera (Micki), Sandro Luporini (Marco), Sandro Pizzorro (Andrea), Jeanine Falconi (Guiguette), Michele Riccardini, Elena Borgo, Loris Gafforio, Fernando Cicero, Giuliana Rivera, Noemi Pellin, Piero Chiovoni, Giuseppe Cosmai - **p.**: G. Vernuccio e Nino Negri - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

IO AMO, TU AMI... (Antologia universale dell'amore) — **r.** e **s.**: Alessandro Blasetti - **sc.**: A. Blasetti, Luigi Chiarini, Carlo Romano, Antonio Savignani - **f.** (Ultrascope, Technicolor): Aldo Tonti - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Dario Cecchi, Mario Garbuglia - **mo.**: Tatiana Casini - **p.**: Dino De Laurentiis Cinematografica / Orsay Films - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis.

IO BACIO... TU BACI — **r.**: Piero Vivarelli - **s.** e **sc.**: P. Vivarelli, Sergio Corbucci, Giovanni Addessi - **f.**: Silvano Ippoliti - **m.**: Giulio Libano - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Mina (Marcella), Umberto Orsini (Paolo), Gianni Meccia (Gianni), Jimmy Fontana (Jimmy), Tony Renis (Tony), Adriano Celentano (A. Celentano), Peppino di Capri (Peppino di Capri), Tony Dallara (Dallara), Carlo Pisacane (don Leopoldo), Giuliano Man-

cini (comm. Cocchi), Mario Carotenuto (Giuliano), Erina Torelli (Marisa), Mariella Spadaro (Mariella), Anna Maria Suardo (Paoletta), Dory Hassan, Margherita Girelli - **p.**: Giovanni Addessi Produzioni Cinematografiche - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Lux.

IT STARTED IN NAPLES (La baia di Napoli) — **r.**: Melville Shavelson.

Vedere dati in questo numero, a pag. 33.

JAZZ BOAT (Giubbe nere e calze rosa) — **r.**: Ken Hughes - **s.**: Rex Rienits - **sc.**: Ken Hughes, John Antrobus - **f.** (Cinemascope): Ted Moore - **m.**: Kenneth V. Jones - **scg.**: Ray Simm - **mo.**: Geoffrey Foot - **int.**: Anthony Newley (Bert), Anne Aubrey (Bambola), Lionel Jeffries (serg. Thompson), David Lodge (Holy Mike), Bernie Winters (Jinx), James Booth (Spider), Al Mulock (il ballerino), Joyce Blair (Renée), Liam Gaffney (padre di Spider), Leo McKern (ispettore), Jean Philippe (Jean), Henry Webb (barman), Ted Heath e il suo Complesso - **p.**: Warwick - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Globe Film.

JAZZ ON A SUMMER'S DAY (Jazz in un giorno d'estate) — **r.**: Bert Stern - **f.** (De Luxe stampato in Eastmancolor): Bert Stern, Courtney Hafela, Ray Phealan, Mike Cuesta, Jack Schatz, Pierre Streit - **mo.**: Aram A. Avakian - **p.**: Bert Stern, Harvey Kahn per la Galaxy / Raven - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 24 e altri dati a pag. 35 del n. 11, 1959 (Informativa Venezia '59).

KUNSTSEIDENE MADCHEN, Das / LA GRANDE VIE (La gran vita) — **r.**: Julien Duvivier - **s.**: dal romanzo di Irmgard Keun - **sc.**: J. Duvivier, René Barjavel, R. A. Stemmle - **f.**: Göran Strindberg - **m.**: Heino Gaze e Willi Hoffmann - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Gabriel Pellon, Peter Röhrig - **c.**: Ursula Stutz - **mo.**: Klaus Eckstein - **int.**: Giulietta Masina (Doris), Agnes Fink (Teresa), Gustav Knuth (Arthur), Ingrid Van Bergen (Ulla), Gert Fröbe (l'avvocato), Hannes Messemer (il disegnatore), Ralf Wolter (il regista), Jan Jan Hendriks (il nipote), Harry Meyen (Henry), Ernst Schröder (Alexandre), Wilhelm Borchert, Joachim Hansen, Inge Egger, Rudolf Platte, Alfred Balthoff, Ethel Reschke, Axel Monjé, Walther Gross, Christiane Maybach, Eduard Wandrey, Elisabeth Massary-Moldenhauer - **p.**: Kurt Ulrich Film / S. N. Pathé Cinéma / Les Films Capitole / Novella Film - **o.**: Germania Occid.-Francia-Italia, 1959-60 - **d.**: Globe.

LADRO DI BAGDAD, Il — **r.**: Arthur Lubin e Bruno Vailati - **s.** e **sc.**: Augusto Frassinetti, Bruno Vailati, Philip Sanjust - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Flavio Mogherini - **c.**: Gerges Benda - **e. s.**: Thomas Howard - **cor.**: Paul Steffen - **mo.**: Gene Ruggero - **int.**: Steve Reeves (Karim), Georgia Moll (Amina), Edy Vessel (Kadigia), Arturo Dominici (Osman), Daniele Vargas (Gamal), Antonio Battistella (sultano di Bagdad), Luigi Visconti (Abdul), Giancarlo Zarfati (Farid), Gianpaolo Rosmino (ciambellano), Gina Mascetti (governante), Georges Chamarat (il vecchietto magico), Frazier Rippy, Toni Radecki, Franco Cobianchi, Edoardo Bergamo (pretendenti alla mano di Amina), Fanfulla, Ignazio Dolce, Mohamed Agrebi - **p.**: Bruno Vailati per la Titanus / Lux Comp. Cinématographique - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Titanus.

LEBENSBORN (Divisione Lebensborn) — **r.**: Werner Klingler - **s.**: da « Lebensborn e. V. » di Will Berthold - **sc.**: Will Bertold - **f.**: Igor Oberberg - **m.**: Gerhard Becker - **scg.**: Paul Markwitz, Max Vorwerg - **mo.**: Ira Oberberg - **int.**: Harry Meyen (dottor Hagen), Maria Perschy (Doris Korff), Joachim Hansen (Steinbach), Emmerich Schrenck, Joachim Mock, Waldemar Tepel, Lothar Mann, Renate Küster, Hannelore Jüterbock, Gert Günter Hoffmann, Helmut Lange, Marisa Mell, Rosemarie Kirstein, Eva Bubat, Dinah Berger, Sigi Kurzweil, Klaus Kindler, Rolf Peters, Heinrich Gies, Ulla Larson, Birgit Bergen - **p.**: Alfa Film - **o.**: Germania Occid., 1960-61 - **d.**: Atlantis Film.

LEGGE DI GUERRA — **r.** e **s.**: Bruno Paolinelli - **sc.**: Giuseppe Berto e Bruno Paolinelli - **f.**: Aldo Scavarda - **scg.**: Massimiliano Capriccioli - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: José Ferrer (Marco), Magali Noël (Olga, sua moglie), Peter Van Eyck (capitano Paul), Jean Desailly (Rede), Ida Galli (Daniza), Maria Michi (signora Macumer), Paul Müller (interprete), Diego Carlisi (capo del villaggio), Michael Hinz (Jossip), Branka Florianc (figlia di Lucas), André Jocelyn, Marijan Lovric, Franz Muxeneder, Mira Sardoc, Branco Plesa, Carla Bonavera, Sasa Miklavc, Stane Sevric, Valeria Sila, Jane Whrovic, Munck Zebal, Stane Potokar, Peter Mussen, Leonard Betturini, Mirabla Maxine, Niko Vladimirovik, Mitka Bucar - **p.**: G. P. Rossini e Federico M. Topel per la Star Cinematografica, Roma / Comptoir Français Film, Paris e Eichberg Film, Monaco - **o.**: Italia-Francia-Germania Occid., 1961 - **d.**: regionale.

LET NO MAN WRITE MY EPITAPH (Che nessuno scriva il mio epitaffio) — **r.**: Philip Leacock - **mo.**: Chester W. Schaeffer - **int.**: James Darren (Nick Romano), Shelley Winters (Nellie, sua madre), Burl Ives (giudice Sullivan), Jean Seberg (Barbara Holloway), Ricardo Montalban (Louis Ramponi), Ella Fitzgerald (Flora), Rodolfo Acosta (Max), Jeanne Cooper (Fran), Bernie Hamilton (Goodbye George), Walter Burke (Wart), Philip Ober (Grant Holloway), Francis De Sales (magistrato), Michael Davis (Nick Romano, bambino), Nesdon Booth (Mike), Dan Easton (Eddie), Roy Jenson (Whitey), Joel Fricano (Barney), Joe Gallison (Lee) - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di G. C. Castello a pag. 38 e altri dati a pag. 62 del n. 2-3, 1961 (Mar del Plata '61).

LOLA (Donna di vita) — **r.**, **s.** e **sc.**: Jacques Demy - **f.** (in Franscope): Raoul Cotard - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Bernard Evein - **mo.**: Anne Marie Coteret - **int.**: Anouk Aimée (Lola), Marc Michel, Elina Labourdette, Alan Scott, Annie Duperoux, Jacques Harden, Margo Lion, Catherine Lutz, Isabella Lunghini, Carlo Nell, Jacques Lebeton, Anne Zamira, Annick Noël - **p.**: Georges de Beauregard e Carlo Ponti per la Rome-Paris Films e la Euro International Films - **o.**: Francia-Italia, 1960-61 - **d.**: Euro.

LUI, LEI E IL NONNO — **r.**: Anton Giulio Majano - **s.**: Guglielmo Giannini - **sc.**: A. G. Majano, Gianni Puccini, Ruggero Maccari - **f.** (Totalvision, Eastmancolor): Gabor Pogany - **m.**: Gino Filippini - **scg.**: Piero Filipponi - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Walter Chiari (Eugenio), Yvonne Furneaux (Helen), Gilberto Govi (Don Vincenzo Bordoni), Roldano Lupi (John Pariante), Valeria Moriconi (Graziella), Lauretta Masiero, Eliana Merolle, Carlo Campanini, Carlo Giuffré, Maria Giovannini, Nino Vingelli, Alice Sandro, Guglielmo Inglese, Jole Mauro, Aldo Giuffré, Anna Maestri, Carlo Taranto, Carlo Bragaglia, Amelia Perrella, Giacomo Furia, Archie Savage e i «Paul Steffen Dancer's» - **p.**: Achille Lauro e Roberto Amoroso per la L. A. Cinematografica - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Rome International Films.

MACISTE NELLA TERRA DEI CICLOPI — **r.**: Antonio Leonviola - **s.**: Oreste Biancoli - **sc.**: O. Biancoli, Gino Mangini - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor), Riccardo Pallottini - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Alberto Boccianti - **c.**: Giuliano Papi - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Mitchell Gordon (Maciste), Chelo Alonso (Capys), Vira Silenti (Penope), Dante Di Paolo (Ifito), Aldo Bufi Landi (Sirone), Paul Wynter (Mumba), Germano Longo (Re Agisandro), Giotto Tempestini (Aronio), Massimo Righi (Efros), Raffaella Pelloni (Eber), Tullio Altamura (ufficiale), Antonio Meschini (soldato), il piccolo Flavio (figlio di Penope e di Agisandro), Aldo Padinotti (il Ciclope) - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

MAN IN THE MOON (Il primo uomo sulla luna) — **r.**: Basil Dearden - **r. II**[a] **troupe**: Norman Harrison - **s.** e **sc.**: Michael Relph, Bryan Forbes - **f.**: Harry Waxman - **m.**: Philip Green - **scg.**: Don Ashton e Jack Maxsted - **mo.**: John Guthridge - **int.**: Kenneth More (William), Michael Hordern (dott. Davidson), John Phillips (prof. Stephens), John Glyn-Jones (dott. Wilmot), Char-

les Gray (Leo), Shirley Anne Field (Polly), Norman Bird (Herbert), Bernard Horsfall (Rex), Bruce Boa (Roy), Noel Purcell («Prospector»), Newton Blick (dott. Hollis), Richard Pearson, Lionel Gamlin (dottori addetti alle ricerche), Russell Waters (direttore), Danny Green (Lorry Driver), Jeremy Lloyd (pilota) - **p.**: Michael Relph per la Allied Film Makers / Excalibur - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Rank.

MANNEQUINS FUR RIO / They Were so Young (Donne da vendere) — **r.**: Kurt Neumann - **s.**: Jacques Companeez - **sc.**: Felix Lützkendorf, Kurt Neumann **f.**: Ekkehard Kyrath - **m.**: Michael Jary - **scg.**: Hans Sohnle, Gottfried Will - **mo.**: Eva Kroll - **int.**: Scott Brady (Richard Lanning), Raymond Burr (Jaime Coltos), Johanna Matz (Eve), Ingrid Stenn (Connie), Gisela Fackeldey (madame Lanzowa), Pero Alexander, Kurt Meisel, Eduard Linkers, Gert Fröbe, Hanita Hallan, Elisabeth Tannev, Katharina Mayberg, Erica Beer, Gordon Howard, Heinz Leo Fischer, Willy Trenk-Trebitsch, Hannelore Axmann - **p.**: Corona / Lippert - **o.**: Germania Occid.-U.S.A., 1954 - **d.**: Metropolis.

MAN OR GUN (Fuoco incrociato) — **r.**: Albert C. Gannaway - **s.** e **sc.**: Vance Skarstedt, James J. Cassity - **f.** (Naturama): Jack Marta - **m.**: Gene Garf, Ramez Idriss - **scg.**: Ralph Oberg - **c.**: Alexis Davidoff - **mo.**: Merrill White - **int.**: MacDonald Carey («Maybe» Smith), Audrey Totter (Fran Dare), James Craig (Pinch Corley), James Gleason (sceriffo Jackson), Warren Stevens (Mike Ferris), Harry Shannon (Justine Corley), Jill Jarmyn (moglie di Pinch Corley), Robert Burton (Burt Burton), Ken Lynch, Karl Davis, Julian Burton, Carl York, Harry Klekas, Mel Gaines, Ron McNeil, Larry Grant - **p.**: Vance Skarstedt per la Republic-Albert C. Gannaway Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Globe.

MARINA (Marina) — **r.**: Paul Martin - **s.**: Arthur Baruner, Paul Martin - **sc.**: Eckart Hachfeld, Volodja Semitjoff - **f.**: Ted Kornowicz - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Paul Markwitz, Heinrich Weideman - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Georgia Moll (Mary Miller), Rocco Granata (Rocco), Irene Mann (Irene), Bubi Scholz (Ralf), Silvio Francesco (Silvio), Rudolf Platte, Hannelore Elsner, Renate Holm, Teddy Stauffer, Trude Herr, Rex Gildo, Bully Buhlan, Gabriele, Jean e Kjeld, Gerold Wanke, Jonny Buchardt, Zizi Rascos, Kurt Waitzmann, Kurt Pratsch-Kaufmann - **p.**: C.C.C. - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

MARITI IN PERICOLO — **r.**: Mauro Morassi - **s.** e **sc.**: Marcello Fondato, Ugo Guerra - **f.**: Franco Villa - **m.**: Gino Negri - **scg.**: Raniero Cocchetti - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Sylva Koscina (Silvana), Mario Carotenuto (Mario), Memmo Carotenuto (Memmo), Franca Valeri (Elena), Pupella Maggio (Lucia), Nietta Zocchi (la suocera), Dolores Palumbo (la cameriera), Franco Sportelli, Nino Frera, Pietro De Vico, Carlo Pisacane, Nino Nini, Carla Foscari (gli amici del caffè) - **p.**: Morino Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Lux Film.

MARRIAGE GO-ROUND, The (Carosello matrimoniale) — **r.**: Walter Lang - **s.** e **sc.**: Leslie Stevens - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leo Tover - **m.**: Dominic Frontière - **scg.**: Duncan Cramer, Maurice Ransford - **mo.**: Jack W. Holmes - **int.**: Susan Hayward (Content), James Mason (Paul Deville), Julie Newmar (Katrin Sveg), Robert Paige (dott. Ross Barnett), June Clayworth (Flo), Joe Kirkwood, jr. (Henry), Mary Patton (Mamie), Trax Colton (Crew Cut), Everett Glass (il professore), Ben Astar (Sultan) - **p.**: Leslie Stevens per la 20th Century-Fox - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century-Fox.

MEIN SCHULFREUND (Nella morsa delle S.S.) — **r.**: Robert Siodmak - **s.**: dal dramma di J. M. Simmel - **sc.**: J. M. Simmel, R. A. Stemmle - **f.**: Helmuth Ashley - **m.**: Raimund Rosenberg - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Gottfried Will - **mo.**: Walter Boos - **int.**: Heinz Rühmann, Loni von Friedel, Ernst Schröder, Hertha Feiler, Alexander Kerst, Alexander Golling, Mario Adorf, Robert Graf, Hans Leibelt, Carsta Löck, Helga Weidenbrüg, Dieter Cartini, Margaret Jahnen, Fritz Wepper, Heinz Kargus, Wolfgang Reichmann, Werner Hessenland, Horst Epskamp, Reinhard Glemnitz, Heini Göbel - **p.**: Divina - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

MILLIONAIRESS, The (La miliardaria) — **r.**: Anthony Asquith - **s.**: da una commedia di G. Bernard Shaw - **sc.**: Wolf Mankowitz - **adatt.**: Riccardo Aragno - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor stampato in De Luxe): Jack Hildyard - **m.**: Georges van Parys - **c.**: Pierre Balmain - **scg.**: Harry White - **mo.**: Anthony Harvey - **int.**: Sophia Loren (Epifania), Peter Sellers (dott. Kabir), Alastair Sim (Sagamore), Vittorio De Sica (Joe), Dennis Price (Adrian), Gary Raymond (Alastair), Alfie Bass (affumicatore di pesci), Miriam Karlin (signora Joe), Noel Purcell (professore), Pauline Jameson (Muriel), Virginia Vernon (Polly), Willoughby Goddard (presidente), Basil Hoskins (primo segretario), Diana Coupland (infermiera), Wally Patch (Whelkseller), Graham Stark (maggiordomo) - **p.**: Pierre Rouve per la Dimitri de Grunwald - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

Il film è una commedia. Commedia da teatro, nel modo più preciso, dialogata fitta e con tutte le soluzioni maggiori affidate alla battuta. Qualche spostamento d'ambiente supplementare non muta questo tono. Nei momenti migliori assistiamo ad un Pygmalion *alla rovescia, la corsa al mascheramento e allo smascheramento dei caratteri che è abitualmente in George Bernard Shaw, dal quale anche* The Millionairess *deriva. Il modo non disturba; disturbano spesso i concetti falsamente evoluti del commediografo irlandese, oggi divenuti oltretutto quasi incomprensibili. Ma non è un fatto di date. Crediamo piuttosto che il progressismo controvittoriano di Shaw, il suo volubile interesse per l'industrializzazione, le sue celie sul capitale e sull'indigenza siano stati gli artifici di un giornalista ambizioso che ostentava la miscredenza per meglio far passare delle idee già retrive allora; e che prendeva in giro le tradizioni solo per meglio instaurare quella che unicamente gli stava a cuore, la tradizione di G. B. Shaw. Il regista Anthony Asquith sembra pensarla un po' allo stesso nostro modo. Non solidarizza affatto con gli assunti della storia e preferisce svilupparla in linea di divertimento rievocativo, con qualche accenno più aggiornato e un agghindato quanto sornione senso scenografico, volutamente all'orlo del cattivo gusto. La Loren interpreta il film senza imbarazzo. Essa è oggi attrice internazionale almeno in ciò, che sa riconoscere i tratti distintivi del cinema in cui si trova e plasmarvisi senza alterigia, a sua volta con una personale vibrazione di divertimento.* (T.R.).

MISFITS, The (Gli spostati) — **r.**: John Huston.
Vedere recensione di T. Ranieri e dati a pag. 73 *del n.* 6, *giugno* 1961.

MIT 17 WEINT MAN NICHT (A 17 anni non si piange) — **r.**: Alfred Vohrer - **s.** e **sc.**: Janne Furch e Joachim Wedekind - **f.**: Kurt Hasse - **m.**: Ernst Simon - **scg.**: Mathias Matthies, Ellen Schmidt - **m.**: K. M. Eckstein - **int.**: Barbara Frey, Matthias Fuchs, Heinz Drache, Gisela Uhlen, Erica Beer, Ann Smyrner, Georg Kostya, Michael Verhoeven, Claus Wilcke, Fritz Schmiedel, Manfred Greve, J. H. Busse, H. P. Hermansen, Hans Epskamp, Joseph Offenbach, Dorit Oliver, Elfriede Rückert, Rex Gildo, Horst Fischer - **p.**: Ultra - **o.**: Germania Occid., 1959-60 - **d.**: regionale.

MOBBY JACKSON — **r.** e **s.**: Renato Dall'Ara - **sc.**: Giorgio Arlorio - **f.**: Carlo Bellero - **m.**: Roman Vlad - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Zimmer Wald - **int.**: Lawrence Montaigne, Lissia Kalenda, José Jaspe, Giulio Calì, Walter Santesso, Franco Cobianchi, Vittoria Prada, Archie Savage, Isarco Ravaioli - **p.**: Dall'Ara Cinematografica - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

MOGLIE DI MIO MARITO, La — **r.**: Tony Roman - **s.**: dalla commedia «Mia moglie mi piace di più» di Luis Tejedor e José Alfayate - **adatt.**: L. Tejedor, J. Alfayate, T. Roman, Pedro De Juan - **sc.**: Remigio Del Grosso, Ugo Liberatore - **f.**: Pier Ludovico Pavoni - **m.**: Giorgio Fabor - **scg.**: José Alghiero, Antonio Visone - **mo.**: Tatiana Casini - **int.**: Walter Chiari, Yvonne Bastien, Franco Fabrizi, Fred Clark, Akim Tamiroff, Marisa De Leza, Gabriella Andreini, Pietro De Vico, Manolo Moran, Carlos Larrañaga, Luisa Ponte - **p.**: Wanguard Film-Explorer-Faro Film-Trio Film-P.E.F.S.A. Film - **o.**: Italia-Spagna, 1961 - **d.**: regionale.

MOMIA ATZEKA CONTRA EL ROBOT HUMANO, La (Il terrore viene d'oltretomba) — **r.**: King Miller - **s.** e **sc.**: King Miller - **f.**: Henry Wallace -

m.: Anthony Diaz - **scg.**.: Xavier Torija - **mo.**: Jorge Bustos - **int.**: Gay Roman, Leslie Harryson, Steve Grant, Ben Jacob, Evelyn Keyes, Arthur Curtis, Eva Carson, William Day, Peter Arnold, Arthur Martin, Emma Roldan, James Quìnos, Stella Inda e il suo complesso - **p.**: Cinematografica Calderon - **o.**: Messico, 1959 - **d.**: Filmar.

MUNCHHAUSEN IN AFRIKA (Pic-nic in Africa) — **r.**: Werner Jacobs - **s.**: Paul H. Rameau - **sc.**: Henry Ossdrich - **f.** (Eastmancolor): Tony Braun - **m.**: Heinz Gietz - **scg.**: Emil Hasler, Paul Markwitz - **c.**: Anneliese Ludwig - **mo.**: Walter Wischniewsky - **int.**: Peter Alexander, Anita Gutwell, Gunther Philip, Franz Muxeneder, Roland Kaiser, Johanna König, Hugo Lindinger, l'Orchestra di Kurt Edelhagen - **p.**: C.C.C. - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

NACHTE UND DER SATAN, Die (Al di là dell'orrore) — **r.**, **s.** e **sc.**: Victor Trivas - **f.**: Victor Krause - **scg.**: Hermann Warm e Bruno Monden - **m.**: Willy Mattes - **mo.**: Friedl Schier-Buchow, Heidi Rente, Eva Kohlschein - **int.**: Michel Simon (prof. Abel), Horst Frank (dott. Ood), Paul Dahlke (commissario di polizia), Karin Kernke (Irene), Helmut Schmid (assistente del prof. Abel), Christiane Maybach (Lilly), Dieter Eppler (Paul), Kurt Muller-Graf (dott. Burke), Maria Stadler (signora Schneider) - **p.**: Film Rapid della Prisma - **o.**: Germania occid., 1959 - **d.**: Warner Bros.

NESPRAVIENNOE PISMO (La lettera non spedita) — **r.**: Mikhail Kalatozov.

Vedere recensione di F. Di Giammatteo e dati a pag. 127 *nel n.* 2-3, *febbraio-marzo* 1961.

NOTTE, La — **r.**: Michelangelo Antonioni.

Vedere recensione di A. Pesce e dati in questo numero (Festival di Berlino).

N. S. KHRUSHCHOV V AMERIKE (Krusciov in America) — **r.** e **mo.**: I. Setkina - **testo del commento**: N. Gribachev - **f.** (in Sovcolor): V. Kiselev, S. Kiselev, V. Troshkin - **p.**: Central Studio del Film Documentario - **o.**: U.R.S.S., 1959 - **d.**: Cinelatina. N.B. Completano il programma i cortometraggi: **SUL SENTIERO DELLA GIUNGLA** — **r.**: Aleksandr Zguridi - **o.**: U.R.S.S. e **PANE E ZOLFO** — **r.**: Gillo Pontecorvo - **o.**: Italia.

OS BANDEIRANTES (Rio Negro) — **r.** e **s.**: Marcel Camus - **sc.**: Marcel Camus, Louis Sapin, Jacques Viot - **f.** (Eastmancolor): Marcel Grignon - **scg.**: naturale - **m.**: Henri Crolla e Josè Toledo - **mo.**: André Feix - **int.**: Raymond Loyer (Morin), Elga Andersen (Elga), Lourdes de Oliveira (Suzanna), Léa Garcia (signora Flor), Almiro do Espirito Santo (Beija Flor), John Reich (Curt) - **p.**: Jean Manzon Films / Terra Films / Cinétel / Silver Films / Societé Nouvelle des Films Cormoran / Cité Films / C.I.C.C. / Titanus - **o.**: Francia-Italia, 1960 (girato in Brasile) - **d.**: Titanus.

Os bandeirantes *può valere come prova (se pur ce ne fosse bisogno) o come conferma che gli interessi di Marcel Camus, da qualcuno preso in seria considerazione per il suo* Orfeo negro (1959),*si esauriscono nel formalismo e nel più vieto folklore ammantato di pessime reminiscenze letterarie. La realtà del Brasile ha affascinato il regista in quanto occasione per i più svariati accostamenti di colori (ai quali concorrono in egual misura un paesaggio sempre suggestivo e gli smalti delle foggie indigene, specie se avvicendati in ritmi frenetici di danza) e per riproporre gli ormai frusti motivi dell'innocente candore e della sovrana saggezza che caratterizzano l'uomo di colore e della lezione che ne deriva all'uomo bianco torturato dalle passioni. Come se non bastasse, la vicenda si conclude con la pace di tutti fra le strutture di cemento armato dell'erigenda città di Brasilia, per un ultimo fervorino a edificazione dello spirito d'iniziativa della giovane repubblica. Fra tanto spreco di estetismi e di propositi moralistici si salva, per dignità tecnica, l'eccellente fotografia di Marcel Grignon, dai preziosi toni cromatici.* (L. A.)

ODISSEA NUDA — **r.**: Franco Rossi.

Vedere recensione di G. Cincotti e dati in questo numero (Festival di S. Sebastiano).

ONORATA SOCIETA', L' — **r.**, **s.** e **sc.**: Riccardo Pazzaglia - **f.**: Vaclav

Vich - **m.**: Domenico Modugno - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Franco Franchi (Saruzzo), Francesco Ingrassia (Rosalino), Vittorio De Sica (il Capintesta), Rosanna Schiaffino (la sposa), Domenico Modugno (lo sposo), Loris Bazzocchi (Salvatore Scanna), Gino Buzzanca (Zappalà), Didi Perego (la padrona dell'albergo), Tiberio Murgia, Marisa Belli, Ivy Holzer, il balletto di Gino Landi - **p.**: Emme Film / Serena Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

OPERATION EICHMANN (Operazione Eichmann) — **r.**: R. G. Springsteen - **s.**: Lewis Copley - **sc.**: Bobbie Sierks - **f.**: Joseph Biroc - **m.**: Alex Alexander, June Starr - **scg.**: Rudi Feld - **mo.**: Roy Livingston - **e. s.**: Charles Duncan - **int.**: Werner Klemperer (Adolf Eichmann), Ruta Lee (Ann Kemp), Donald Buka (David), Barbara Turner (Sara), John Banner (Rudolf Hoess), Hanna Landy (signora Hoess), Lester Fletcher (Kurt Kessner), Steve Gravers (Jacob), Paul Thierry (Lopez), Rodolfo Hoyos, jr. (Sanchez), Norbert Schiller (Ori Goldmann), Luis Van Rooten (Himmler), - **p.**: Samuel Bischoff, David Diamond per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Lux.

PICCADILLY THIRD STOP (La gang del kimono) — **r.**: Wolf Rilla - **s.** e **sc.**: Leigh Vance - **f.**: Ernest Steward - **m.**: Philip Green - **scg.**: Ernest Archer - **mo.**: Bernard Gribble - **int.**: Terence Morgan (Dominic), Yoko Tani (Fina), John Crawford (Preedy), Mai Zetterling (Christine), William Hartnell (colonnello), Dennis Price (Edward), Ann Lynn (Mouse), Charles Kay (Toddy), Douglas Robinson (Albert), Gillian Maude (madre della sposa), Trevor Reid (padre della sposa) - **p.**: Norman Williams per la Sydney Box Associates / Ethiro - **o.**: Gran Bretagna, 1960. - **d.**: Rank.

POPIOL I DIAMENT (Cenere e diamanti) — **r.**: Andrzej Wajda - **d.**: Rank.
Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 27 *e dati a pag.* 33 *nel n.* 11, *novembre* 1959 (*Informativa Mostra di Venezia*).

PORTES CLAQUENT, Les (La ragazza supersprint) — **r.**: Jacques Poitrenaud e Michel Fermaud - **s.**: dalla commedia di Michel Fermaud - **sc.**: Jean Ferry, Michel Fermaud, J. Poitrenaud, Francis Cosne - **f.** (Dyaliscope): Roland Pontoizeau - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Robert Guisgand - **mo.**: Jacques Desegnaux - **int.**: Dany Saval (Pinky), Noël Roquevert (André Costais), Jacqueline Maillant (sua moglie), Françoise Dorléac (Dominique Costais), Catherine Deneuvel (Danièle Costais), Maurice Sarfati (François Costais), Michel Lonsdale (George), Hélène Dieudonné (la suocera di Costais) - **p.**: Francis Cosne per la F. Cosne / Francos Film - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

PORTLAND EXPOSE (La città del ricatto) — **r.**: Harold Schuster - **s.** e **sc.**: Jack De Witt - **f.**: Carl Berger - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: David Milton - **mo.**: Maurice Wright - **int.**: Edward Binns (George Madison), Carolyn Craig (Ruth Madison), Virginia Gregg (Clara Madison) Russ Conway (Phillip Jacman), Larry Dobkin (Tom Carmody), Frank Gorshin (Joe), Joe Marr (Larry), Rusty Lane (Garnell), Dickie Bellis (Jimmy Madison) Lea Penman (signora Stoneway), Jeanne Carmen (Iris), Stanley Farrar, Larry Thor, Francis de Sales, Kort Falkenberg, Joe Flynn - **p.**: Lindsley Parsons per la Allied Artists / L. Parsons Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Rank.

PRETTY BOY FLOYD (Sparate a vista!) — **r.**, **s.** e **sc.**: Herbert J. Leder - **f.**: Chuck Austin - **m.**: William Sanford e Dell Sirino - **mo.**: Ralph Rosenblum - **int.**: John Ericson, Barry Newman, Roy Fant, Joan Harvey, Carl York, Shirley Smith, Effie Afton, Truman Smith, Leo Bloom, Al Lewis, Norman Burton, Herb Evers, Phil Kenneally, Paul Lipson, Peter Falk, Casey Peyson, Ted Chapman, Charles Bradswell, Jim Dukas - **p.**: Monroe Sachson per la Le-Sac / Pretty Boy Production, New York - **o.**: U.S.A., 1959-60 - **d.**: Titanus.

PSYCOSISSIMO — **r.**: Steno - **s.**: Vittorio Metz e Gianviti - **sc.**: V. Metz, Roberto Gianviti, Steno - **f.**: Clemente Santoni - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Ugo Tognazzi (Ugo), Raimondo Vianello (Raimondo), Edy Vessel (Annalisa), Monique Just (Marcella), Fran-

ca Marzi (ved. Scarponi), Francesco Mulè, Leonardo Severini, Nerio Bernardi - **p.**: Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora Film / Variety Film - **o.**: Italia, 1960-61 - **d.**: Variety Film.

PURPLE GANG, The (Guerra di gangsters) — **r.**: Frank McDonald - **s.** e **sc.**: Jack De Witt - **f.**: Ellis Carter - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: David Milton - **mo.**: Maurice Wright - **int.**: Barry Sullivan (ispett. Bill Harley), Robert Blake (Willard « Ragazzo di miele »), Elaine Edwards (Gladys Harley), Marc Cavell (Hank Smith), Jody Lawrence (signorina Mac), Suzy Marquette (Daisy), Joseph Turkel (Eddie Olsen), Victor Creatore (Al Olsen), Paul Dubov (Burke), Dirk London (Tom Olsen), Kathleen Lockhart (suora), Nestor Paiva (Laurence Orlofsky), John Close, Joseph Turkel, Saverio Lo Medico, Don Haggerty, George Baxter, Lou Krugman, Michael Vallon, Ella Ethridge, Craig Fox, Allen Windsor, Mauritz Hugo, Norman Nazarr, John Indrisano, Ralph Sanford, Walter Maslow, Cecil Weston, Paul McGuire, David Tomack - **p.**: Lindsley Parsons per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: **Lux.**

RAGAZZA CON LA VALIGIA, La — **r.**: Valerio Zurlini.

Vedere recensione di M. Verdone e dati nel n. 2-3, 1961.

RAGAZZA IN VETRINA, La — **r.**: Luciano Emmer - **s.**: Emanuele Cassuto, Luciano Emmer, Rodolfo Sonego - **sc.**: Luciano Emmer, Pier Paolo Pasolini, Luciano Martino, Vinicio Marinucci - **f.**: Otello Martelli - **scg.**: Alexander Hinkis - **m.**: Roman Vlad - **mo.**: Fernanda Papa - **int.**: Marina Vlady (Else), Lino Ventura (Federico), Magali Noël (Carrel), Bernard Fresson (Vincenzo), Antonio Badas, Salvatore Lombardo, Giulio Mancini, Salvatore Tesoriero - **p.**: Nepi Film / Sofitedip-Zodiaque - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Lux film.

Quello della prostituta « redenta » dall'amore di un giovane « perbene » ed un po' ingenuo è uno dei motivi più frusti della letteratura romantica; del pari, quello della prostituta in fondo migliore di altre donne reputate « oneste » è uno dei temi a cui è ricorso tanto polemismo sociale della fine del secolo. L'umanitarismo di Emmer non sembra aver arricchito molto l'uno e l'altro motivo, raccontando la storia d'una fine settimana ad Amsterdam di due minatori italiani in Belgio, « week-end » che nelle intenzioni doveva costituire una allegra vacanza « proibita » con due donne, appunto, di piacere ed invece costituisce per Vincenzo l'incontro con una donna di cui si innamora sul serio. E' vero che il regista ha tentato qualche fine risvolto psicologico: ad esempio quel chiuso, quasi altero giuoco di Else con i propri e altrui sentimenti, che non ne fa una qualunque Violetta pentita, nel senso della tradizione, nemmeno quando corre alla stazione a riprendere il fuggitivo giovanotto. Ma tale prospettiva non è sviluppata sino in fondo e non a caso il film ha una conclusione abbastanza indecisa. Lasciando da parte, però, il deamicisiano romanzo d'amore (e ancor più deamicisiano appare il personaggio, sentimentale e banale, dell'altra prostituta, Carrel), va ascritto a merito di Emmer d'aver colto con pochi tratti un ambiente reale, quello della miniera, nella eccellente, per forza e concisione, sequenza iniziale che ci presenta i personaggi durante il crollo d'una galleria: pagina di cinema realistica, efficace, densa, che fa presupporre un bel film d'ambiente che poi, invece, non c'è (e di cui permane la traccia nella sanguigna figura di Federico, cordiale e brutale, che costituisce per Lino Ventura una adeguata occasione interpretativa). (E. G. L.)

RAT RACE, The (Ragazzi di provincia) — **r.**: Robert Mulligan - **s.** e **sc.**: Garson Kanin, dalla sua commedia - **f.**: (Technicolor): Robert Burks - **scg.**: Hal Pereira e Tambi Larsen - **m.**: Elmer Bernstein - **mo.**: Alma Macrorie - **int.**: Tony Curtis (Peter Hammond jr.), Debbie Reynolds (Peggy Brown), Jack Oakie (Mac), Kay Medford (Soda), Don Rickles (Nellie), Joe Bushkin, Sam Butera (Carl), Gerry Mulligan (Gerry), Marjorie Bennett (Edie Kerry), Hal K. Dawson (l'uomo), Norman Fell, Lisa Drake - **p.**: William Perlberg e George Seaton per la Perlberg-Seaton - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Paramount.

RAVISSANTE (Le mogli degli altri) — **r. s.** e **sc.**: Robert Lamoureux - **collab. tecnica**: Maurice Régamey - **f.**: Robert Le Febvre - **scg.**: Rino Mondellini - **m.**: Paul Durand e Henry Bourtagne - **int.**: Robert Lamoureux (Marc), Sylva Koscina (Evelyne), Jacques Dacqmine (Maurice), Lucile Saint Simon

(Françoise), Philippe Noiret (Thierry), Dominique Page, Arielle Coigney, Monique Just - **p.**: C.I.C.C. / Films d'Art / Panoramas Films - **o.**: Francia, 1961.

ROBIN HOOD E I PIRATI — **r.**: Giorgio Simonelli - **s.** e **sc.**: Edoardo Anton, Leo Bomba, Carlo Infascelli, Enrico Spadorcia - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Raffaele Masciocchi - **scg.**: Lamberto Giovagnoli - **c.**: Dina di Bari - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Lex Barker (Robin Hood), Jackie Lane, Rossana Rory, Mario Scaccia, Giulio Donnini, Renato Chiantoni, Marco Tulli, Renato Maddalena, Gino Buzzanca, Renato Terra, Edith Peters, Walter Lee Barnes - **p.**: Carlo Infascelli e Enrico Bomba per la FI.C.IT. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

RELITTO, Il - **r**: Michael Cacoyannis.

Vedere giudizio di G. Calendoli e dati in questo numero (Festival di Cannes).

ROBINSON SOLL NICHT STERBEN (Le avventure di Robinson) - **r**: Josef von Baky - **s**: Friedrich Forster - **sc**: Emil Burri, Johannes Mario Simmel - **f.** (Agfacolor): Günther Anders - **m.**: Georg Haentzschel - **scg.**: Hein Heckroth, Alfons Windau, Walter J. Blokesch - **c.**: Charlotte Flemming - **mo.**: Claus von Boro - **int.**: Horst Buchholz (figlio di Daniel Defoe), Erich Ponto (Daniel Defoe), Romy Schneider (la ragazza), Magda Schneider (sua madre), Mathias Wieman (l'imperatore), Gustav Knuth, Rudolf Vogel, Elisabeth Flickenschildt, Günther Lüders, Roland Kaiser, Wolfgang Condrus, Urs Hess, Gert Fröbe, Joseph Offenbach, E. F. Fürbringer, Hans Leirer, Siegfried Lowitz, Heinrich Gretler, Karl Hans Peters, Rudolf Rhomberg, Mario Adorf - **p.**: NDF - **o.**: Germania Occid., 1956-57 - **d.**: Dino De Laurentiis.

ROCCO E LE SORELLE - **r.**: Giorgio Simonelli - **s.**: Enzo Di Gianni - **sc.**: Ernesto Gastaldi, Enzo Di Gianni - **f.**: Franco Villa - **m.**: Franco Pisano - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Tiberio Murgia, Moira Orfei, Gina Rovere, Anna Ranalli, Vera Cruz, Mario Valdemarin, Alice e Ellen Kessler, Don Lurio, Alberto Lupo, Alberto Talegalli, Memmo Carotenuto, Umberto Bindi, Jenny Luna, Little Tony - **p.**: Di Gianni Cinematografica S. p. A. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Manenti.

ROTE KREIS, Der (Il cerchio rosso) — **r.**: Jürgen Roland - **s.**: dal romanzo omonimo di Edgar Wallace - **sc.**: Trygve Larsen, Wolfgang Menge - **f.**: Heinz Pehlke - **m.**: Willy Mattes - **scg.**: Erik Aaes - **c.**: Lilo Hagen e Aase Tarp - **mo.**: Margot Jahn - **int.**: Karl Georg Saebisch (ispettore Parr), Klausjürgen Wussow (Yale), Renate Ewert (Thalia Drummond), Thomas Alder (Jack Beardmore), Erica Beer (mrs. Caryle), Edith Mill (Lady Doringham), Eddi Arent (serg. Haggett), E. F. Fürbringer (sir Archibald, capo Scotland Yard), Fritz Rasp (Froyant), Karl Heinz Peters (boia francese), Albert Watson (poliziotto baffuto), Panos Papadopoulos (un marinaio), Ole Mynster (amico di Lady Doringham), Ulrich Beiger (Leslie Osborne), Alfred Schlageter, Richard Lauffen, Heinz Klevenow. - **p.**: Rialto Produktion - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: regionale.

SAETA DEL RUISENOR, La (Il canto dell'usignolo) — **r.**: Antonio Del Amo - **s.**: Dolores Sanchez Ovin, Conception R. Castaño - **sc.**: Antonio Guzman Merino, Francisco Naranjo, Camillo Murillo, Antonio Del Amo - **f.** (Eastmancolor): Juan Marine - **m.**: Antonio Valero - **canzoni**: Segovia, Garcia Morcillo, F. Naranjo, C. Murillo, Roman - **scg.**: Eduardo Torre de la Fuente - **mo.**: Petra de Nieva - **int.**: Joselito Jimenez (Joselito), Mari Carmen Alonso (Alice), Ivy Bless (Dorothy), Archibald L. Lyall (mister Richard), Viky Lagos (Carmela), Manolo Zarzo (Quico), Anibal Vela (il sindaco), Emma Picot (madre di Joselito), Luis Moreno (padre di Joselito), Lola Del Pino (madre di Alice), Felix Briones (padre di Alice), Luis Roses (il maestro), Antonio Vela Carbonelli (Gordillo), Manuel Guitian (la guardia campestre), Carmelo G. Robledo, José Maria Sanchez - **p.**: Cesareo Gonzales per la Argos/ Suevia Films - **o.**: Spagna, 1958 - **d.**: M.G.M.

SANCTUARY (Il grande peccato) — **r.**: Tony Richardson.

Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

SCHACHNOVELLE (Scacco alla follia) — **r.**: Gerd Oswald - **d.**: Rank. *Vedere giudizio di M. Verdone a pag.* 10 *e dati a pag.* 34 *nel n.* 8-9, 1960 (*Venezia* '60).

SCHIAVA DI ROMA, La (La conquista delle Gallie) — **r.**: Sergio Grieco - **s. e sc.**: Marco Vicario, Franco Prosperi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor)· Vincenzo Seratrice - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Mario Giorsi - **m.**: Armando Trovaioli - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Rossana Podestà (Antea), Guy Madison (Marco Vicario), Mario Petri (Lisirco), Giacomo Rossi-Stuart, Raf Baldassarri, Nando Poggi, Ignazio Leone, Fredy Hunger, Renato Terra, Nazareno Zamperla - **p.**: Marco Vicario per la Atlantica Cinematografica - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

SEPOLCRO DEI RE, Il — **r.**: Fernando Cerchio - **s. e sc.**: Fernando Cerchio e Damiano Damiani - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Anchise Brizzi - **scg.**: Arrigo Equini - **c.**: Giancarlo Bartlini Salimbeni - **m.**: Giovanni Fusco - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Debra Paget (Shila), Ettore Manni (Resi), Erno Crisa (Kefren), Corrado Pani (Nemorat), Yvette Lebon, Ivano Staccioli, Andreina Rossi, Renato Mambor, Robert Alda, Stefania Re, Angelo Dessy, Nando Tamberlani, Amerigo Santarelli, Rosalba Neri, Wando Tres, Pietro Ceccarelli, Vittorio Ripamonti - **p.**: Giorgio Venturini e Bruno Turchetto per la Explorer Film/C.F.P.C. - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Euro International Film.

SETTE SFIDE, Le — **r.**: Primo Zeglio - **s.**: Enimmo Salvi - **sc.**: Sabatino Ciuffini, Sergio Leone, Enimmo Salvi, Ambrogio Molteni, Natale, Taffarel, Primo Zeglio - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Adalberto Albertini - **scg.**: Oscar D'Amico e Giovanni Ranieri - **c.**: Giovanni Natili del Ghiappa - **m.**: Carlo Innocenzi - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Ed Fury (Ivan), Elaine Stewart (Tamara), Roldano Lupi (il Gran Khan), Paola Barbara (Daniza, madre di Ivan), Gabriele Antonini (Kirkin, fratello di Ivan), Bella Cortez (Suani, figlia del Gran Khan), Furio Meniconi (Amok), Omero Gargano (consigliere del Gran Khan), F. Ukmar (Ostop, fratello di Amok), S. Ukmar (Yacub, altro fratello di Amok), Bruno Ukmar - **p.**: Adelphia Compagnia Cinematografica - **o.**: Italia, 1960-61 - **d.**: Cino Del Duca.

SHORI-SHA (Notti calde a Tokio) — **r., s. e sc.**: Umeji Inoue - **f.** (Eastmancolor): Izumi Iwass - **m.**: Seitara Omori - **int.**: Miye Kitahara, Yujiro Ishihara, Yoko Linamida, Tatsuya Mihashi - **p.**: Nikkatsu - **o.**: Giappone, 1959 - **d.**: Mirafilm.

SICARIO, Il — **r.**: Damiano Damiani - **s.**: D. Damiani - **sc.**: D. Damiani, Cesare Zavattini - **f.**: Pier Ludovico Pavoni - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni, Antonio Visone - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Belinda Lee (Ileana), Sylva Koscina (Carla), Sergio Fantoni (Riccardo), Alberto Lupo (Torelli), Pietro Germi (Bolognesi), Lauro Gazzolo (Burlando), Andrea Checchi (Frisia) - **p.**: Europa Cinematografica-Galatea - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cino Del Duca.

SINS OF RACHEL CADE, The (Desiderio nel sole) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: dal romanzo « Rachel Cade » di Charles Mercer - **sc.**: Edward Anhalt - **f.** (Technicolor): J. Peverell Marley - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Leo K. Kuter - **mo.**: Owen Marks - **int.**: Angie Dickinson (Rachel Cade), Peter Finch (col. Henry Derode), Roger Moore (Paul Wilton), Errol John (Kalù), Woody Strode (Muwango), Juano Hernandez (Kalanumu), Frederick O'Neal (Buderga), Mary Wickes (Marie Grieux), Scatman Crothers (Musinga), Rafer Johnson (Kosongo), Charles Wood (Mzimba), Douglas Spencer (dott. Bikel) - **p.**: Henry Blanke per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

SOLDATENSENDER CALAIS (Ferro e fuoco in Normandia) — **r.**: Paul May - **s.**: dal romanzo di Michael Mohr - **sc.**: Ernst von Salomon - **f.**: Kurt Hasse - **m.**: Norbert Schultze - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Gottfried Will - **c.**: Ilse Dubois - **mo.**: Werner Preuss - **int.**: Gert Fröbe, Helmut Schmid, Peter Carsten, Siegfried Lowitz, Klausjürgen Wussow, Carl Lange, Hans Reiser, Ingeborg Schöner, Karin Hübner, Renate Rolfs, Edith Elmay, Alexander Golling, Wolfgang Büttner, Edith Schultze-Westrum, Jacqueline Boyer, Thomas Rainer - **p.**: Bavaria - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

SOMMARLEK (Un'estate d'amore) — r.: Ingmar Bergman.
Vedere recensione di E.G. Laura e dati in un prossimo numero.

SPADE SENZA BANDIERA — r. e s.: Carlo Veo - **sc.:** C. Veo, Gava, Moneta - **f.** (Eastmancolor): Aldo Greci, Mario Parapetti - **m.:** Carlo Innocenzi - **scg.:** Giorgio Giovannini, Romano Paxuell-Berti - **c.:** Giorgio Desideri - **mo.:** Nella Nannuzzi - **int.:** Folco Lulli (Diego di Pianora), Leonora Ruffo (Gigliola), Renato Speziali (Cino), Mara Berni (Isabella), Claudio Gora (duca di Belvarco), Gérard Landry, Piero Lulli, José Jaspe, Fedele Gentile, Ivano Staccioli, Enzo Stajola, Enzo Doria, Nadia Lara, Gianni Perelli, Franco Pizzarro, Flora Carosello, Nino Fuscagni, Bruna Tocci, Robin Ceccacci - **p.:** Lello Luzi per la A.D. Cinematografica - **o.:** Italia, 1960-61 - **d.:** regionale.

SUA ECCELLENZA SI FERMO' A MANGIARE — r.: Mario Mattoli - **s. e sc.:** Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **f.** (Totalscope): Alvaro Mancori - **m.:** Gianni Ferrio - **scg.:** Alberto Boccianti - **c.:** Giuliano Papi - **mo.:** Gisa Radicchi Levi - **int.:** Totò, Ugo Tognazzi, Virna Lisi, Lauretta Masiero, Raimondo Vianello, Lia Zoppelli, Vittorio Congia, Francesco Mulé, Pietro De Vico, Mario Siletti, Nando Bruno, Salvo Libassi, Nando Angelini, Edy Biagetti, Ignazio Leone, Tina Perna, Flora Carosello, Jole Mauro - **p.:** Isidoro Broggi e Renato Libassi per la D.D.L. - **o.:** Italia, 1961 - **d.:** regionale.

SVEDESI, Le — r.: Gian Luigi Polidoro - **s.:** Rodolfo Sonego, G.L. Polidoro - **sc.:** Sergio Perucchi, R. Sonego, G.L. Polidoro - **f.:** Carlo di Palma - **scg.:** Aurelio Crugnola - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Franco Fabrizi (Fabrizio), Franco Interlenghi (Peppino), Mario Carotenuto (Alberto), Leopoldo Trieste (Alessio), Eva Hiort (Ulla), Christine Grandberg (Anita), Anne Charlotte Sundell (Viveca), Tiberio Murgia, Sally Sarrell - **p.:** Antonio Cervi e Alessandro Jacovoni per la Ajace Film-Euro International Film - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** Euro.

TARTARI, I — r.: Richard Thorpe e (per l'ediz. Ital.) Ferdinando Baldi - **s. e sc.:** Sabatino Ciuffini, Ambrogio Molteni, Gaio Fratini, Oreste Palella, Enimmo Salvi - **f.** (Totalscope, Technicolor): Amerigo Gengarelli - **m.:** Renzo Rossellini - **scg.:** Oscar D'Amico - **c.:** Giovanna Natili - **mo.:** Maurizio Lucidi - **int.:** Orson Welles (Burundai, capo dei Tartari), Victor Mature (Oleg, capo dei Vichinghi), Liana Orfei (Helga, moglie di Oleg), Arnoldo Foà (Ciu-Ling), Bella Cortez (Samja), Folco Lulli (Togrul), Luciano Marin (Eric), Furio Meniconi (Sigrun), Pietro Ceccarelli, Renato Terra, Spartaco Nale - **p.:** Lux - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** Lux.

TERRAIN VAGUE (Gioventù nuda) — r.: Marcel Carné - **s.:** dal romanzo « Tomboy » di Hal Ellson - **sc.:** Marcel Carné e Henri François Rey - **f.:** Claude Renoir - **m.:** Michel Legrand e Francis Lemarque - **scg.:** Paul Bertrand - **mo.:** Marguerite Renoir - **int.:** Danièle Gaubert (Dan), Maurice Cafarelli (Lucky), Jean Louis Bras (Babar), Constantin Andrieu (Marcel), Roland Lesaffre (Big Chief), Dominique Dieudonné, Alfonso Mathis, Jacques Bernard - **p.:** Gray Films/Jolly Film - **o.:** Francia-Italia, 1960 - **d.:** Unidis.

Del Carné dei tempi andati in Terrain vague *non rimane che una certa cupa amarezza ristagnante in questa periferia parigina come in quella di* Quai des brumes (*Il porto delle nebbie,* 1938) *o di* Le jour se lève (*Alba tragica,* 1939). *Ma essa, ormai ridotta ad uno schema, non ci affascina più, come non riesce a commuoverci il caso del giovane Babar, suicida per amore di una ragazza sedicenne che dirige una banda di « blousons noirs », né riescono a convincerci i motivi di ordine familiare (l'egoismo e l'incomprensione dei genitori) addotti a giustificazione della sua profonda malinconia, del suo comportamento, delle sue reazioni. Ciò in quanto tutto ci viene presentato e descritto con distacco e artificio, e con frequenti digressioni in particolari di nessun interesse, che da sole basterebbero a comprovare il disinteresse pressoché assoluto del regista nei confronti del tema. Qualche breve vibrazione è a mala pena dovuta alla naturale amarezza dello sguardo del piccolo Jacques Bernard.* (L. A.)

THERE WAS A CROOKED MAN (A me piace la galera) — r.: Stuart Burge - **s. e sc.:** Reuben Ship - **f.:** Arthur Ibbetson - **m.:** Kenneth V. Jones - **scg.:** Charles Bishop - **mo.:** Peter Hunt - **int.:** Norman Wisdom (Davy Cooper), Alfred Marks (Adolf Carter), Andrew Cruickshank (McKillup), Reginald Be-

ckwith (capostazione), Susannah York (Ellen), Jean Clarke (Freda), Timothy Bateson (Flash Dan), Paul Whitsun Jones (signore che pranza), Fred Griffith (autista taxi), Ann Heffernan (infermiera ospedale), Rosalind Knight (nurse), Fred Haggarty (1o lestofante), Eddie Boyce (2o lestofante) - **p.**: John Bryan per la Knightsbridge Film Production - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Dear.

THEY WHO DARE (Operazione Commandos) — **r.**: Lewis Milestone - **s.** e **sc.**: Robert Westerby - **f.** (Technicolor): Wilkie Cooper - **m.**: Robert Gill - **scg.**: Don Ashton - **mo.**: V. Sagovsky - **int.**: Dirk Bogarde (ten. Graham), Denholm Elliott (serg. Corcoran), Akim Tamiroff (capitano George One), Gerard Oury (capitano George Two), Eric Pohlmann (capitano Papadopoulos), Alec Mango (Patroklis), Kay Callard (cantante di night club), Russell Enoch (ten. Poole), Sam Kydd (marine Boyd), Peter Burton (marine Barrett), David Peel (serg. Evans), Michael Mellinger (Toplis), Lisa Gastoni, Anthea Leigh, Eileen Way - **p.**: Aubrey Baring e Maxwell Setton per la Mayflower - **o.**: Gran Bretagna, 1953-1954 - **d.**: regionale.

TOM E JERRY SUL SENTIERO DI GUERRA — Programma composto da 11 cortometraggi a disegni animati in Technicolor - **r.**: William Hanna e Joseph Barbera - **sc.**: Hack Allen - **m.**: Scott Bradley - **animaz.**: Ed Barge, Kenneth Muse, Jack Zander, Grant Simmons, Michael Lah, Ray Patterson, Irving Spence - **Heavency Puss** (L'espresso per il paradiso); **Professor Tom** (Il professore Tom); **The Midnight Snack** (Lo spuntino di mezzanotte); **Fine Fethered Fried** (Mamma chioccia); **Billy Boy** (Il capretto mangiatutto) di Tex Avery; **One Cab's Family** (I tre taxi) di Tex Avery; **Tennis Chumps** (I campioni di tennis); **The Cat and the Mermouse** (Il gatto e il topino sirena); **Dog trouble** (Il mastino terribile); **Nit Nitty Kitty** (Il gatto smemorato); **Mouse for Sale** (Il topino bianco) - **p.**: Fred Quimby per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., dal 1951 al 1959 - **d.**: M.G.M.

TOTER HING IM NETZ, Ein (L'abbraccio del ragno) — **r.**, **s.** e **sc.**: Fritz Böttger - **f.**: Georg Krause - **m.**: Willy Mattes - **int.**: Harald Maresch, Helga Frank, Alexander D'Arcy, Reiner Brand, Helga Neuner, Barbara Valentin, Dorothea Glöcklen, Eva Echauland, Gerry Sammer, Helma van den Berg, Elfie Wagner - **p.**: Intercontinental - **o.**: Germania Occid., 1959-60 - **d.**: regionale.

TOTO', PEPPINO E LA DOLCE VITA — **r.**: Sergio Corbucci - **s.**: Lucio Fulci - **sc.**: S. Corbucci, Grimaldi, Guerra - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Totò, Peppino De Filippo, Mara Berni, Francesco Mulé, Rosalba Neri, Antonio Pierfederici, Gloria Paul, Dina Perbellini, Peppino De Martino, Daniele Vargas, Giancarlo Zarfati, Irene Aloisi, Franco Rossellini, Giò Satjano, Jacqueline Pierreux, Alex Clement, Gianfranco Piacentini, Carlo Di Maggio, Mario Castellani, Mimmo Poli - **p.**: Mario Mariani e Gianni Buffardi per la M.B. Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

TRAGICA NOTTE DI ASSISI, La (L'angelo di Assisi) — **r.** e **s.**: Raffaello Pacini - **sc.**: Mario Moroni, Giovanni Pucci, Demby, Raffaello Pacini - **f.**: Giovanni Pucci - **m.**: Carlo Innocenzi - **int.**: Leda Negroni (Chiara degli Scifi), Antonio Pierfederici (Francesco), Carlo Giustini (Monaldo), Evi Maltagliati (Ortolana), Franca Badeschi (Agnese), Fedele Gentile (Paolo), Mirella Monti, Enzo Doria, Margareta Puratich, Nily Arutay - **p.**: Mario Francisci per la Chiara Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

TREAD SOFTLY, STRANGER (Nel tuo corpo l'inferno) — **r.**: Gordon Parry - **s.**: dal lavoro teatrale di Jack Popplewell - **sc.**: George Minter, Denis O'Dell - **f.**: Douglas Slocombe - **m.**: Tristram Cary - **scg.**: Elven Webb - **mo**: Anthony Harvey - **int.**: Diane Dors (Calico), George Baker (Johnny Mansell), Terence Morgan (Dave Mansell), Patrick Allen (Paddy Ryan), Jane Griffiths (Sylvia), Joseph Tomelty (il vecchio Ryan), Thomas Heathcote (serg. Lamb), Russell Napier (Potter), Norman MacOwan (Danny), Maureen Delaney (signora Finnegan), Betty Warren, Chris Fay, Terry Baker, Timothy Bateson, John Salew, Michael Golden, George Merritt, Hal Osmond, Jack Mac Naughton, Andrew Keir, Norman Pierce, Patrick Crean, Sandra Francis - **p.**: Denis O'Dell

per la Alderdale/George Minter Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: regionale.

TWO FACES OF DR. JEKYLL, The (Il mostro di Londra) — **r.**: Terence Fisher - **s.**: Wolf Mankowitz, liberamente tratto dal romanzo di Robert Louis Stevenson - **sc.**: Wolf Mankowitz - **f.** (Megascope, Technicolor): Jack Asher - **m.**: Monty Norman, David Heneker - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: Jim Needs, Eric Boyd-Perkins - **int.**: Paul Massie (Jekyll/Hyde), Dawn Addams (Kitty), Christopher Lee (Paul Allen), David Kossoff (Litauer), Francis De Wolff (ispettore), Norman Marla (Maria), Magda Miller (la ragazza), Helen Goss (Nannie), William Kendall (direttore del club) - **p.**: Michael Carreras e Anthony Nelson-Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1960.

ULTIMO DEI VICHINGHI, L' — **r.**: Giacomo Gentilomo - **s.**: Arpad De Riso, L. Mondello, G. Zurli - **sc.**: Arpad De Riso, Guido Zurli e G. Gentilomo - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Enzo Serafin - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Gino Talamo - **c.**: Tigano e Lo Faro - **int.**: Cameron Mitchell (Harald), Edmund Purdom (Svène), Isabelle Corey (Hilde), Hélène Remy (Edith), Andrea Aureli, Giorgio Ardisson, Mario Feliciani, Carla Calò, Piero Lulli, Corrado Annicelli, Aldo Bufi Landi, Nando Tamberlani, Benito Stefanelli - **p.**: Tiberius Film e Criterion Film - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: regionale.

UNE SI LONGUE ABSENCE (L'inverno ti farà tornare) — **r.**: Henri Colpi.
Vedere giudizio di G. Calendoli e dati in questo numero (Festival di Cannes).

URSUS — **r.**: Carlo Campogalliani - **s.**: Giuseppe Mangione - **sc.**: Giuseppe Mangione, Sergio Sollima, Giuliano Carnimeo - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Eloy Mella - **scg.**: Piero Poletto - **c.**: Pirro Sadun - **m.**: Roman Vlad - **mo.**: Franco Fraticelli e Julio Pena - **int.**: Ed Fury (Ursus), Moira Orfei (Altea), Cristina Gajoni (Magalì), Mario Scaccia, Mary Marlon, Luis Prendes, Raphael Luis Calvo, Walter Barnes, Mariangela Giordano, Soledad Miranda, Antonio Gil, Nino Fuscagni, Eliana Grimaldi - **p.**: Cine Italia Film/Athenea Film - **o.**: Italia-Spagna, 1960-61 - **d.**: Filmar.

VALLEY OF THE REDWOOS (La valle degli alberi rossi) — **r.**: William N. Witney - **s.**: Gene Corman - **sc.**: Leo Gordon, Daniel Madison - **f.** (Cinemascope): Kay Norton - **m.**: Buddy Bregman - **scg.**: Daniel Haller - **mo.**: Marshall Neilan, jr. - **int.**: John Hudson (Wayne Randall), Lynn Bernary (Jan Spencer), Ed Nelson (Dino Michaelis), Michael Forest (Dave Harris), Robert Shayne (capitano Sid Walker), John Brinkley (Willie Chadwick), Bruno De Soto (Joe Welcheck), Hal Torey (Philip Blair), Chris Miller (Charlotte Walker) - **p.**: Gene Corman per la Associated Producers - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

VENDETTA DEI BARBARI, La — **r.**: Giuseppe Vari - **s.**: Enrico Formai sc.: Gastone Ramazzotti - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Sergio Pesce - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Ivo Battelli - **c.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Giuseppe Vari - **int.**: Daniella Rocca (Galla Placida), Anthony Steel (Olympio), Robert Alda (Ataulf), José Greci, Mario Scaccia, Evy Marandi, Arturo Dominici, Cesare Fantoni, Gilberto Mazzi, Dario Dolci, Anita Todesco, Amedeo Trilli, Giulio Maculani, Paolo Reale, Andrea Petricca, Joe Camel, Sergio Calò, Antonio Gradoli, Juan Valleo, Gino Scotti, Tom Fellegi, Giovanni Vari - **p.**: Enrico Formai per la Oriental Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

VERITE', La (La verità) — **r.**: Henri-Georges Clouzot.
Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. 2-3, 1961 (*Mar del Plata,* 1961).

VIEUX DE LA VIEILLE, Les (Allegri veterani) — **r.**: Gilles Grangier - **s.**: dal romanzo di René Fallet - **sc.**: Gilles Grangier, René Fallet, Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Francis Lemarque, Paul Durand - **scg.**: Robert Bouladoux - **mo.**: Paul Cayatte - **int.**: Jean Gabin (Jean Marie Péjat), Pierre Fresnay (Baptiste Talon), Noël Noël (Blaise Poulossière), Mona Goya, Yvette Etiévant, Jane Barry, André Dalibert, Guy Decomble, Bruno Balp, Alexandre

Rignault, Paul Bisciglia, Charles Bouillaud, Paul Faivre, Jean Favre-Bertin, Gabriel Gobin, Louis Lalanne, Jacques Marin, Paul Mercey, Albert Michel - **p.**: Cité Films-Cinétel - Fidès - Terra Film/Titanus - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: M.G.M.

VIVA L'ITALIA! — r.: Roberto Rossellini.
Vedere giudizio di M. Verdone e dati a pag. 77, del n. 6, giugno 1961.

WALTER E I SUOI CUGINI — r.: Marino Girolami - **s.** e **sc.**: Carpi, Dipas, Marino Girolami, Walter Chiari, Carlo Moscovini - **f.**: Mario Fioretti - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Enrico Tovaglieri - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Walter Chiari, Valeria Fabrizi, Alberto Bonucci, Ave Ninchi, Carlo Delle Piane, Riccardo Billi, Liliana Feldmann, Nino Besozzi, Ignazio Dolce, Lido Pino, Pippo Starnazza, Mirella Uberti, Walter (Gualtiero) Isnenghi - **p.**: M.G. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Euro.

WATUSI (Watussi) — r.: Kurt Neumann - **s.**: dal romanzo «Le miniere di Re Salomone» di H. Rider Haggard - **sc.**: James Clavell - **f.** (Technicolor): Harold E. Wellman - **scg.**: William A. Horning, Malcolm Brown - **mo.**: William B. Gullick - **e. s.**: Lee Leblanc - **int.**: George Montgomery (Harry Quartermain), David Farrar (Rick Cobb), Taina Elg (Erica Neuler), Rex Ingram (Umbopa), Dan Seymour (Mohamet), Robert Goodwin (Jim-Jim), Anthony M. Davis (Amtaga), Paul Thompson (Gagool), Harold Dyrenforth (Wilhelm von Kentner) - **p.**: Al Zimbalist e Donald Zimbalist per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

WHERE THE BOYS ARE (La spiaggia del desiderio) — r.: Henry Levin - **s.**: dal romanzo di Glendon Swarthout - **sc.**: George Wells - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Robert Bronner - **m.**: George Stoll - **scg.**: George W. Davis - **mo.**: Fredric Steinkamp - **int.**: Dolores Hart (Merritt Andrews), George Hamilton (Ryder Smith), Paula Prentiss (Tuggle Carpenter), Jim Hutton (Thompson), Yvette Mimieux (Melanie), Connie Francis (Angie), Frank Gorshin (Basil), Chill Wills (capitano di polizia), Barbara Nichols (Lola), Rory Harrity (Franklin), John Brennan (Dill), Ted Berger, Vito Scotti, Mary Patton, Amy Douglass, Jack Kruschen - **p.**: Joe Pasternak per la M.G.M./Euterpe - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

WIZARD OF BAGHDAD, The (Alì, mago d'Oriente) — r.: George Sherman - **s.**: da un racconto di Samuel Newman - **sc.**: Jesse L. Lasky, jr. e Pat Silver - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Ellis W. Carter - **m.**: Irving Gertz - **scg.**: Duncan Cramer, Theobold Holsopple - **e. s.**: Ben Nye - **mo.**: Saul A. Goodkind - **int.**: Dick Shawn (Alì), Diane Baker (principessa Yasemeen), Barry Coe (principe Husan), John Van Dreelen (Jullnar), Robert F. Simon (Shamadin), Vaughan Taylor (Norodeen), Michael David (Meroki), Stanley Adams (Kvetch), William Edmondson (Asmodeo, re dei Maghi), Leslie Wenner (Yasemeen bambina), Michael Burns (Husan bambino), Don Beddoe (Raschid), Kim Hamilton (Teegra) - **p.**: Sam Katzman per la Clover Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

WORLD OF SUZIE WONG, The (Il mondo di Suzie Wong) — r.: Richard Quine - **s.**: dalla commedia di Paul Osborn e dal romanzo di Richard Mason - **sc.**: John Patrick - **f.** (Technicolor): Geoffrey Unsworth - **m.**: George Duning - **scg.**: John Box - **mo.**: Bert Bates - **int.**: William Holden (Robert Lomax), Nancy Kwan (Suzie Wong), Sylvia Syms (Kay), Michael Wilding (Ben), Laurence Naismith (O'Neill), Jacqui Chan (Gwenny Lee) - **p.**: Hugh Perceval per la Ray Stark Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Paramount.

RIEDIZIONI E RIPRESE

AFFAIRE MAURIZIUS, L' (Il caso Maurizius) — r.: Julien Duvivier - **s.**: dal romanzo omon. di Jacob Wassermann - **sc.**: Julien Duvivier - **f.**: Robert Lefèvre - **m.**: Georges Van Parys e P. Larrieu - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Marthe Poncin - **c.**: Rosine Delamare, Léon Zay - **int.**: Madeleine Robinson (Elisabeth),

Daniel Gélin (Léonard Maurizius), Eleonora Rossi-Drago (Anna, sorella di Elisabeth), Charles Vanel (Andergast), Anton Walbrook (Waremme), Jacques Chabassol (Etzel Andergast), Denis d'Inès, Pierre Palau, Jean d'Yd, Harry Max, Jim Gérald, Claude Arlay, Berthe Bovy, Jacques Varennes, Sandro Ruffini, Paola Borboni, Pierre Asso, Jeanne Faber, Claude Sylvain, Annie Fargue, Aldo Silvani - **p.**: Franco-London Film/Jolly Film - **o.**: Francia-Italia, 1954 - **d.**: regionale.

ALBERTO E I PAPPAGALLI (già: **I pappagalli**) — **r.**: Bruno Paolinelli - **s.**: da un racconto di B. Paolinelli - **sc.** B. Paolinelli, Aldo Fabrizi, Ettore Scola, Angelo Maccari, Peppino De Filippo - **f.**: Arturo Gallea - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Alberto Sordi, Aldo Fabrizi, Maria Fiore, Maria Pia Casilio, Cosetta Greco, Madeleine Fischer, Titina De Filippo, Peppino De Filippo, Maria Grazia Francia, Elsa Merlini, Gianrico Tedeschi, Carlo Delle Piane, Raffaele Pisu, Diana Lante, Laura Gore, Marco Tulli, Alfredo De Marco, Attilio Martella, Piera Arico, Dino Curcio, Magda Schirò, Alberto Fogliani, Adriana Gallant, Jole Silvani, Marcello Seganti, Mario Novaro, Flora Yang, Alberto Nucci, Ridl Wan Tanim, Silvio Cuo, Sandro Montini - **p.**: Armando Cataldi per la Vulcania Film - **o.**: Italia, 1955 - **d.**: regionale.

BEYOND A REASONABLE DOUBT (L'alibi era perfetto) — **r.**: Fritz Lang - **s.** e **sc.**: Douglas Morrow - **f.**: William Snyder - **m.**: Herschel Burke Gilbert - **scg.**: Carroll Clark - **mo.**: Gene Fowler, jr. - **int.**: Dana Andrews, Joan Fontaine, Sidney Blackmer, Philip Bourneuf, Shepperd Strudwick, Arthur Franz, Edward Binns, Robin Raymond, Barbara Nichols, William Leicester, Dan Seymour, Rusty Lane, Joyce Taylor, Carleton Young, Trudy Wroe, Joe Kirk, Charles Evans, Wendell Niles - **p.**: Bert Friedlob per la R.K.O.-Scope - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

BIG SKY, The (Il grande cielo) — **r.**: Howard Hawks - **s.**: da un romanzo di A. B. Guthrie, jr. - **sc.**: Dudley Nichols - **f.**: Russell Harlan - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Perry Ferguson - **mo.**: Christian Nyby - **int.**: Kirk Douglas, Dewey Martin, Elizabeth Threatt, Arthur Hunnicutt, Buddy Baer, Steven Geray, Hank Worden, Jim Davis, Henri Letondal, Robert Hunter, Booth Colman, Paul Frees, Frank de Kova, Guy Wilkerson - **p.**: Howard Hawks per la Winchester Pictures Production - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Variety.

BLOOD ON THE MOON (Vento di terre selvagge - già: **Sangue sulla luna)** — **r.**: Robert Wise - **s.**: Luke Short - **sc.**: Lillie Hayward - **adatt.**: Harold Shumate, L. Short - **f.**: Nicholas Musuraca - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Walter E. Keller - **mo.**: Samuel E. Beetley - **int.**: Robert Mitchum, Barbara Bel Geddes, Robert Preston, Walter Brennan, Phyllis Thaxter, Frank Faylen, Tom Tully, Charles McGraw, Clifton Young, Tom Tyler, George Cooper, Richard Powers, Bud Osborne, Robert Bray, Zon Murray - **p.**: Thereon Warth per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: regionale.

BLOWING WILD (Ballata selvaggia) — **r.**: Hugo Fregonese
Vedere dati in questo numero a pag. 42.

BRIBE, The (Corruzione) — **r.**: Robert Z. Leonard - **s.**: Frederick Nebel - **sc.**: Marguerite Roberts - **f.**: Joseph Ruttenberg - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **mo.**: Gene Ruggiero - **int.**: Robert Taylor, Ava Gardner, Charles Laughton, Vincent Price, John Hodiak, Samuel S. Hinds, John Hoyt, Tito Renaldo, Martin Garralaga - **p.**: Pandro S. Berman per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: M.G.M.

DESERT LEGION (La legione del Sahara) — **r.**: Joseph Pevney - **s** e **sc.**: Irving Wallace e Lewis Meltzer - **f.** (Technicolor): John Seitz - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Alan Ladd, Richard Conte, Arlene Dahl, Akim Tamiroff, Leon Askin, Oscar Beregi, Anthony Caruso, Ivan Triesault, Don Blackman, Dave Sharpe, Ted Hecht, George J. Lewis, Henri Letondal, Fred Berest, Peter Coe, Sujata

e Asoka - **p.**: Ted Richmond per la Universal International - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Universal.

FLESH AND FURY (Furia e passione) — r.: Joseph Pevney - **s.**: William Alland - **sc.**: Bernard Gordon - **f.**: Irving Glassberg - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Bernard Herzbrun, Emrich Nicholson - **mo.**: Virgil Vogel - **int.**: Tony Curtis, Jan Sterling, Mona Freeman, Wallace Ford, Connie Gilchrist, Katherine Locke, Joe Gray, Ron Hargrave, Harry Guardino, Harry Shannon, Harry Raven, Ted Stanhope - **p.**: Leonard Goldstein per la Universal - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Universal.

FORT APACHE (Il massacro di Fort Apache) — r.: John Ford - **s.**: dal racconto « The massacre » di James Warner Bellah - **sc.**: Frank Nugent - **f.**: Archie Stout - **m.**: Richard Hagemann - **scg.**: James Basevi, Joseph Kish - **mo.**: Jack Murray - **int.**: Henry Fonda, John Wayne, Shirley Temple, Pedro Armendariz, John Agar, George O'Brien, Ward Bond, Victor McLaglen, Irene Rich, Anna Lee, Guy Kibbee, Grant Withers, Jack Pennick, Dick Foran, Ray Hyke, Movita, Miguel Inclan, Mae Marsh, Mary Gordon - **p.**: John Ford e Merian C. Cooper per la Argosy Pictures - **o.**: U.S.A., 1947-48 - **d.**: regionale.

FOR WHOM THE BELL TOLLS (Per chi suona la campana) — r.: Sam Wood.

Vedere dati in questo numero a pag. 40.

GREAT DICTATOR, The (Il grande dittatore) — r., s. e **sc.**: Charlie Chaplin - **f.**: Karl Struss, Rollie Totheroth - **m.**: Charlie Chaplin, diretta da Meredith Wilson - **scg.**: J. Russell Spencer - **mo.**: Willard Nico - **int.**: Charlie Chaplin (Hynkel, dittatore di Tomania: Il barbiere ebreo), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Napaloni, dittatore di Bacteria), Reginald Gardiner (Schultz), Henry Daniell (Garbitsch), Billy Gilbert (Herring), Grace Hale (moglie di Napaloni), Carter de Haven (ambasciatore di Bacteria), Maurice Moscovich (signor Jaeckel), Emma Dunn (signora Jaeckel), Bernard Gorcey (signor Mann), Paul Weigel (signor Agar), Chester Conklin (cliente del barbiere), Eddie Gribbon (un S.S.), Hank Mann (un S.S.), Leo White (un barbiere), Lucien Prival (un ufficiale), Esther Michelson, Florence Wright, Robert O. Davis, Eddie Dunn, Peter Lynn Hayes, Nita Pike - **p.**: Charlie Chaplin per la United Artists - **d.**: Dear.

Vedere saggio di Fernaldo Di Giammatteo a pag. 1, *del n.* 6, *giugno* 1961.

GUNGA DIN (Gunga Din) — r.: George Stevens - **s.**: dal poema omon. di Rudyard Kipling - **adatt.**: Ben Hecht, Charles McArthur - **sc.**: Joel Sayre, Fred Guiol - **f.**: Joseph H. August - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Van Nest Polglase - **c.**: Edward Stevenson - **mo.**: Henry Berman, John Lockert - **int.**: Cary Grant, Victor McLaglen, Douglas Fairbanks, jr., Joan Fontaine, Sam Jaffe, Eduardo Ciannelli, Montague Love, Robert Coote, Abner Biberman, Lumsden Hare, Cecil Kellaway - **p.**: George Stevens per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1939 - **d.**: regionale.

HELL AND HIGH WATER (Operazione mistero) — r.: Samuel Fuller - **s.**: David Hempstead - **sc.**: Jesse L. Lasky, jr. e Samuel Fuller - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Joe McDonald - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Lyle Wheeler, Leland Fuller - **mo.**: James B. Clark - **int.**: Richard Widmark, Bella Darvi, Victor Francen, Cameron Mitchell, Gene Evans, David Wayne, Stephen Bekassy, Richard Loo, Peter Scott, Henry Kulky, Wong Artarne, Harry Carter, Robert Adler, Don Orlando, John Gifford, Rollin Moriyama, Tommy Walker, William Yip, John Wengraf, Harry Denny, Leslie Bradley, Edo Mita, Ramsey Williams, Robert B. Williams, Harlan Warde - **p.**: Raymond A. Klune per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1953-1954 - **d.**: 20th Century Fox.

HIGH NOON (Mezzogiorno di fuoco) — r.: Fred Zinnemann.

Vedere dati in questo numero a pag. 42.

IVAN GROZNYI (Ivan il terribile) — r., s., sc., mo.: S. M. Eisenstein - **f.**: Edouard Tissé (esterni), Andreij Moskvin (interni) - **m.**: Serghej Prokofiev

- **scg.**: Isaak Scpinel (su schizzi di S.M. Eisenstein) - **c.**: Leonid Naumov (su schizzi di S.M. Eisenstein) - **int.**: Nikolai Cerkasov (Ivan IV), Ludmila Zelikovskaja (Anastasia, sua moglie), Serafima Birman (Eufrosina Starizkaja), Piotr Kadocnikov (Vladimir Andrejevic, figlio di Eufrosina), Mikhail Nazvanov (principe Andrej Kurbskij), Aleksandr Abrikosov (principe Fedor Kolitcev) Mikhail Jarov (Maliuta Skuratov), Mikhail Kuznetzov (Fedor, figlio di Basmanov), Aleksei Bucma (Basmanov), Vsevolod Pudovkin (Nikolai, il fanatico), A. Mgebrov (il metropolita Pimen), Piotr Kadotchnikov, Maxim Mikhailov - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS, 1943-45 - **d.**: regionale (esclusività ICET). Prima ediz. doppiata; la precedente era in originale con sottotitoli.

IVANHOE (Ivanhoe) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: dal lavoro di Walter Scott - **sc.**: Noel Langley - **adatt.**: Aeneas Mackenzie - **f.**: (Technicolor) F. A. Young - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: Alfred Junge - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: Robert Taylor, Elizabeth Taylor, Joan Fontaine, George Sanders, Emlyn Williams, Robert Douglas, Finlay Currie, Felix Aylmer, Francis De Wolff, Guy Rolfe, Norman Wooland, Basil Sydney, Harold Warrender, Patrick Holt, Roderick Lovell, Sebastian Cabot, John Ruddock, Michael Brennan, Megs Jenkins, Valentine Dyall, Lionel Harris, Carl Jaffe - **p.**: Pandro S. Berman per la M.G.M. - **o.**: Gran Bretagna - U.S.A., 1952 - **d.**: M.G.M.

JULIUS CAESAR (Giulio Cesare) — **r.**: Joseph L. Manckiewicz - **s.**: dal dramma di William Shakespeare - **sc.**: Joseph L. Manckiewicz - **f.**: Joseph Ruttenberg - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: Cedric Gibbons, Edward Carfagno - **mo.**: John Dunning - **c.**: Herschel McCoy - **int.**: Marlon Brando, Louis Calhern, Edmond O'Brien, James Mason, John Gielgud, Greer Garson, Deborah Kerr, George Macready, John Doucette, Michael Pate, Richard Hale, Alan Napier, William Cottrell, John Hardy, John Hoyt, Tom Powers, Jack Raine, Ian Wolfe, Chester Stratton, Lumsden Hare, Morgan Farley, Douglas Watson, Rhys Williams, Bill Phipps, Victor Perry, Douglas Dumbrille, Michael Ansara, John Lupton, Michael Tolan, Preston Hanson, John Parrish, Joe Waring, Stephen Roberts, Thomas Browne Henry, Jo Gilbert, Edmund Purdom, Paul Guilfoyle, Lawrence Dobkin, John O'Malley, David Bond, Ann Tyrrell, Oliver Blake, Alvin Hurwitz, Donald Elson - **p.**: John Houseman per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: M.G.M.

LAWLESS BREED, The (Sotto il sole rovente - già: **Il diario di un condannato)** — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: William Alland - **sc.**: Bernard Gordon - **f.**: (Technicolor): Irving Glassberg - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Bernard Herzbrun, Richard Riedel - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Rock Hudson, Julia Adams, Mary Castle, John McIntire, Hugh O'Brian, William Pullen, Glenn Strange, Stephen Chase, Lee Van Cleef, Michael Ansara, Dennis Weaver, Bobbie Hoy, Richard Garland, Race Gentry, Forrest Lewis, Bob Anderson - **p.**: William Halland per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Universal.

LONG HOT SUMMER, The (La lunga estate calda) — **r.**: Martin Ritt.
Vedere dati nel n. 8, *agosto* 1958, *pag.* 99.

MR. DEED GOES TO TOWN (E' arrivata la felicità) — **r.**: Frank Capra.
Vedere dati in questo numero a pag. 37.

MONTECASSINO NEL CERCHIO DI FUOCO (già **MONTECASSINO)** — **r.**: Arturo Gemmiti - **s.**: A. Gemmiti dal libro di Don Tommaso Leccisotti - **sc.**: A. Gemmiti, Giovanni Paolucci, Virgilio Sabel - **f.**: Vittorio Solito, Piero Portalupi, Vittorio Della Valle, Angelo Jannarelli - **m.**: Adriano Lualdi - **scg.**: Arrigo Equini - **mo.**: Giacinto Solito - **int.**: Ubaldo Lay, Zora Piazza, Pietro Bigerna, Alberto C. Lolli, Gilberto Severi, Dario Dolci, Luigi Gatti, Nino Dal Fabbro, Mario Milita, Vira Silenti, Silverio Blasi, Michele Riccardini, Fosca Freda, Livio Bussa, Guido Garavaglia, Giulio Santilli, Rudolph H. Neuhaus, Filomena Di Camillo, Mario Puglisi, Leo Garavaglia, Marcella Toschi, Giampiero di Natale, Heinrich Bode, Gianfranco Petrosemolo, Alberto Canale, Giuseppe Forlì, Pietro Germi, Sergio Capogna, il cane Fox - **p.**: Arturo Gem-

miti per la Pastor Film - **o.**: Italia, 1946 - **d.**: regionale. (Edizione con qualche modifica rispetto alla precedente).

ON THE WATERFRONT (Fronte del porto) — **r.**: Elia Kazan - **s.**: dalle cronache giornalistiche di Malcolm Johnson - **sc.**: Budd Schulberg - **f.** (Megascope): Baris Kaufman - **m.**: Leonard Bernstein - **scg.**: Richard Day - **mo.**: Gene Milford - **int.**: Marlon Brando, Eve Marie Saint, Lee J. Cobb, Karl Malden, Rod Steiger, Pat Henning, James Westerfield, Leif Erickson, Tony Galento, Abe Simon, Tami Mauriello, John Hamilton, John Heldabrand, Don Blackman, Rudy Bond, Arthur Keegan, Mike O'Dowd, Barry Macollum, Marty Balsam, Fred Gwynne, Thomas Handley, Anne Hegira, Rebecca Sands, « Tiger » Joe Marsh, Vince Barbi, Pete King, Neil Hines, Nehemiah Persoff - **p.**: S. P. Eagle - Horizon-American Pictures - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Ceiad-Columbia.

OUT OF THE PAST (La banda degli implacabili - già: **Catene della colpa)** — **r.**: Jacques Tourneur - **s.**: dal romanzo « Build My Gallows High » di Geoffrey Homes - **sc.**: Geoffrey Homes - **f.**: Nick Musuraca - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Jack Okey - **mo.**: Samuel E. Beetley - **int.**: Robert Mitchum, Kirk Douglas, Jane Greer, Rhonda Fleming, Richard Webb, Steve Brodie, Virginia Huston, Paul Valentine, Dickie Moore, Ken Niles - **p.**: Warren Duff per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

RACHEL AND THE STRANGER (Il vagabondo della foresta) — **r.**: Norman Foster - **s.**: dal romanzo « Rachel » di Howard Fast - **sc.**: Waldo Salt - **f.**: Maury Gertsman - C. Bakaleinikoff - **scg.**: Albert S. D'Agostini, Jack Okey - **c.**: Edith Head - **mo.**: Les Millbrook - **int.**: Loretta Young, William Holden, Robert Mitchum, Gary Gray, Tom Tully, Sara Haden, Frank Ferguson, Walter Baldwin, Regina Wallace - **p.**: Richard H. Berger per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: regionale.

RALLY ROUND THE FLAG, BOYS (Missili in giardino) — **r.**: Leo Mc Carey.

Vedere dati nel n. 6, *giugno* 1959, *pag.* 78.

RIO GRANDE (Rio Bravo) — **r.**: John Ford - **s.**: James Warner Bellah - **sc.**: James Kevin McGuinness - **f.**: Bert Glennon e Archie Stout - **m.**: Victor Young - **scg.**: Frank Hotaling - **mo.**: Jack Murray - **c.**: Adele Palmer - **int.**: John Wayne, Maureen O'Hara, Victor McLaglen, Claude Jarman jr., Ben Johnson, Harry Carey jr., Chill Wills, J. Carrol Naish, Grant Withers, Peter Ortiz, Steve Pendleton, Karolyn Grimes, Alberto Morin, Stan Jones, Fred Kennedy, Jack Pennick, i Sons of the Pioneers - **p.**: John Ford, Marian C. Cooper e James Kevin McGuinnes per la Argosy Pictures - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: regionale.

SABOTEUR (Danger - già: **Sabotatori)** — **r.** e **s.**: Alfred Hitchcock - **sc.**: Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker - **f.**: Joseph Valentine - **m.**: Charles Previn - **scg.**: Jack Otterson - **mo.**: Otto Ludwig - **int.**: Robert Cummings, Priscilla Lane, Otto Kruger, Alan Baxter, Clem Bevans, Alma Kruger, Norman Lloyd, Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Ian Wolfe, Frances Carson, Murray Alper, Kathryn Adams, Pedro de Cordoba, Billy Curtis, Anita Le Deaux, Anita Bolster, Jeanne e Lynn Romer - **p.**: Frank Lloyd e Jack Skirball per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1942 - **d.**: regionale.

SALUDOS AMIGOS (Saludos amigos) — mediometraggio in quattro episodi: **Lake Titicaca, Pedro, El Gaucho Goofy, Aquarela do Brasil,** a disegni animati con sequenze documentarie dal vero - **s.**: Homer Brightman, Ralph Wright, Roy Williams, Harry Reeves, Dick Huemer, Merle Cox, Joe Grant - **testo del commento**: Fred Shields e Aloysio Oliveira - **m.**: Charles Wolcott - **p.**: Walt Disney per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1942 - Completano il programma: 1) **ISLES OF THE SEA (Isole del mare)** — **r.**: James Algar - **p.**: Walt Disney per Bueña Vista Prod. - **o.**: U.S.A. (cortometraggio in Technicolor); 2) **RIDIAMO CON STANLIO E OLLIO,** mediometraggio costituito dalle comiche: a) **OLIVER THE EIGHT (Oliver IV)** — **r.**: Lloyd French - **mo.**: Bert Jordan -

int.: Stan Laurel e Oliver Hardy - **p.**: Hal Roach per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1934 - b) **LO SCIMPANZE'** (tit. it.) — **r.**: James Parrott - **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy - **p.**: Hal Roach per la M.G.M. - **o.**: U.S.A. - **d.**: Rome International Film.

SANDS OF IWO JIMA (Marines all'assalto - già: **Iwo Jima, deserto di fuoco)** — **r.**: Allan Dwan - **s.**: Harry Brown - **sc.**: Harry Brown, James Edward Grant - **f.**: Reggie Lanning - **m.**: Victor Young - **scg.**: James Sullivan - **mo.**: Richard Van Enger - **e. s.**: Howard e Theodore Lydecker - **int.**: John Wayne, John Agar, Adele Mara, Forrest Tucker, Wally Cassell, James Brown, Richard Webb, Arthur Franz, Julie Bishop, James Holden, Peter Coe, Richard Jaeckel, Bill Murphy, George Tyne, Hal Fieberling, John McGuire, Martin Milner, Leonard Gumley, William Self, Col. D.M. Shoup, Lt. Col. H. P. Crowe, Capt. Harold G. Schrier, Rene A. Gagnon, Ira H. Hayes, John H. Bradley - **p.**: Herbert J. Yates e Edmund Grainger per la Republic - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Unidis.

SEMINOLE (Seminole) — **r.**: Budd Boetticher - **s. e sc.**: Charles K. Peck jr. - **f.** (Technicolor): Russell Metty - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Emrich Nicholson - **mo.**: Virgil Vogel - **int.**: Rock Hudson, Barbara Hale, Anthony Quinn, Richard Carlson, Hugh O'Brian, Russell Johnson, Lee Marvin, Ralph Moody, James Best, Dan Poore, Frank Chase - **p.**: Howard Christie per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Universal.

SERGEANT YORK (Il sergente York) — **r.**: Howard Hawks.
Vedere dati nel n. 1-2, *gennaio-febbraio* 1960, *pag.* 150.

SHANE (Il cavaliere della valle solitaria) — **r.**: George Stevens - **s.**: da un romanzo di Jack Schaefer - **adatt.**: Jack Sher - **sc.**: A. B. Guthrie jr. - **f.** (Technicolor): Loyal Griggs - **m.**: Victor Young - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **c.**: Edith Head - **mo.**: William Hornbeck e Tom McAdoo - **int.**: Alan Ladd, Van Heflin, Jean Arthur, Jack Palance, Brandon De Wilde, Ben Johnson, Edgar Buchanan, Emile Meyer, Elisha Cook jr., John Dierkes, Ellen Corby, Douglas Spencer, Paul McVey, Helen Brown, Nancy Kulp, John Miller, Edith Evanson, Leonard Strong, Ray Spiker, Janyce Carroll, Martin Mason - **p.**: George Stevens per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Paramount.

STRANGERS ON A TRAIN (Delitto per delitto - già: **L'altro uomo)** — **r.**: Alfred Hitchcock - **s.**: dal romanzo omon. di Patricia Highsmith - **sc.**: Raymond Chandler, Czenzi Ormonde - **adatt.**: Whitfield Cook - **f.**: Robert Burks - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Ted Haworth - **mo.**: William H. Ziegler - **int.**: Farley Granger, Robert Walker, Ruth Roman, Leo G. Carroll, Patricia Hitchcock, Laura Elliott, Marion Lorne, Jonathan Hale, Howard St. John, John Brown, Norma Varden, Robert Gist, John Doucet, Alfred Hitchcock - **p.**: Alfred Hitchcock per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1950-51 - **d.**: Warner Bros.

SUSPICION (Suspicion - già: **Sospetto)** — **r.**: Alfred Hitchcock - **s.**: dal romanzo « Before the Fact » di Francis Iles - **sc.**: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville - **f.**: Harry Stradling - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Van Nest Polglase - **mo.**: William Hamilton - **int.**: Joan Fontaine, Cary Grant, sir Cedric Hardwicke, Nigel Bruce, Dame May Whitty, Heather Angel, Isabel Jeans, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carroll - **p.**: R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1941.

THREE RING CIRCUS (Circo a tre piste) — **r.**: Joseph Pevney - **s. e sc.**: Dan McGuire - **f.** (VistaVision, Technicolor): Loyal Griggs - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **mo.**: Warren Low - **int.**: Jerry Lewis, Dean Martin, Joanne Dru, Zsa Zsa Gabor, Wallace Ford, Sig Ruman, Gene Sheldon, Nick Cravat, Elsa Lanchester, Douglas Fowley, Sue Casey, Mary L. Orosco, Phil Van Zandt, Frederick E. Wolfe, Ralph Peters, Chick Chandler, Kathleen Freeman, Robert McKibbon, Neil Levitt, Al Hill, Robert Le Roy Diamond, George E. Stone, Lester Dorr, Donald Kerr, James Davies, Louis Michael Lettieri, Sandy Descher, Billy Curtis, Harry Monty, Milton A. Dickinson, Bobby

Kay, Sonny Vallie, Robert Locke Lorraine, John Minshull, Joe Evans, George Boyce - **p.**: Hal B. Wallis per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Paramount.

ULTIMO PARADISO' L. — **r.**: Folco Quilici - **s.**: F. Quilici - **sc.**: F. Quilici, Golfiero Colonna - **f.** (Ultrascope, Ferraniacolor): Marco Scarpelli - **f. riprese subacque:** Massimo Manunza - **m.**: Francesco A. Lavagnino - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Vairia Hatamou, Teura Teratemia, Terei Autoroi, Marii Hatuoutu, Atemi - **p.**: Paneuropa / Roma e Lux, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1956 - **d.**: Lux.

VERA CRUZ (Vera Cruz) — **r.**: Robert Aldrich.
Vedere dati in questo numero, pag. 43.

VERTIGO (Vertigo - già: **La donna che visse due volte)** — **r.**: Alfred Hitchcock.
Vedere dati nel n. 4, *aprile* 1959, *pag.* 33.

YALIS, VERGINE DEL RONCADOR — **r.** e **s.**: Francesco De Robertis - **sc.**: F. De Robertis, Arpad De Riso, Leonardo Salmieri - **f.** (Ferraniacolor stampato in Technicolor): Nino Busia - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Alfredo Montori - **int.**: Vanja Orico, Ettore Manni, Piero Lulli, Mirella Uberti, Attilio Dottesio, Guido Lazzarini, Gino Scotti, Fedele Gentile, Nino Milano, Gino Buzzanca, Roberto Bruni, Salvo Libassi, Elio Mauro, Tina Lamar, Mario Passante, Isa Lero, Alfredo Curti e indigeni della tribù dei Kalapagos - **p.**: Alfredo Curti / Aldo Calamarà - **o.**: Italia, 1955 - **d.**: regionale.